

## Retórica del personaje novelesco

M.<sup>a</sup> DEL CARMEN BOBES NAVES  
Univ. de Oviedo

La semiología literaria analiza el discurso textual en sus aspectos formales, semánticos y pragmáticos y ha impulsado desde estas perspectivas de un modo directo la vuelta a un interés por la retórica: a partir de mediados de los años sesenta asistimos a la aparición con fuerza de una Neorretórica, si bien no es la única causa de este renacimiento el peso de la investigación semiológica.

Podemos señalar incluso correspondencias de objetivos entre la semiología literaria y las partes que tradicionalmente estudiaba la Retórica: la segmentación del texto literario, que el estructuralismo y los primeros semiólogos proponen como camino para identificar unidades y para determinar relaciones de oposición de la *dispositio*; el estudio de los valores semánticos del texto, de las presuposiciones necesarias para su entendimiento y el marco general en que se sitúa el sentido literario, con los problemas de la formalización de la semántica en los «universales semánticos» que intenta Greimas y su escuela, han intensificado el interés por la *inventio*, considerada como una *tópica* o una taxonomía semántica general; la semiótica discursiva y textual se interesa también por las figuras de palabra y de pensamiento que la Retórica estudiaba en la *elocutio*, como formas estilísticas del discurso.

Algunas escuelas, como el grupo MI de Lieja, han encontrado su renovación de los estudios retóricos al aplicar a los viejos problemas la metodología de la glosemática. Con ello han verificado el interés actual de la Retórica y sus posibilidades como proceso de acercamiento a la obra literaria y a sus unidades. Entre nosotros, el Prof. García Berrio ha insistido, en numerosas publicaciones, en la

necesidad de una visión de conjunto de los métodos y objetivo de los estudios literarios, que puede ser conseguida por medio de la Retórica.

No vamos a entrar en este preludio en un análisis histórico o crítico de las posiciones que hoy se perfilan en la Neorretórica, sus objetivos, sus límites, sus posibilidades; diremos solamente, y para explicar el título «Retórica del personaje novelesco», que admitimos como objeto de estudio de la Retórica los artificios formales de la obra literaria y los medios expresivos, formales o semánticos, que utiliza el autor para hacer más eficaz su relación con el lector a través del texto. Y, por otra parte, consideramos la Retórica como el conjunto de teorías que permite al lector ampliar su competencia para interpretar los textos literarios.

Las dos caras de la Retórica se sitúan respectivamente en las relaciones del texto con el autor y en las relaciones del lector con el texto. Y tanto desde el punto de vista del autor como desde el ángulo de la recepción, consideramos que el objeto de la Retórica no se limita a los artificios o manipulaciones realizadas con el lenguaje, es decir, a la Estilística, sino que lo entendemos también, y con preferencia en este caso del personaje, a las unidades de distribución y composición que remiten al subtexto literario<sup>1</sup>.

En nuestra *Teoría general de la novela* mantenemos que los componentes sintácticos de la novela (de todo relato) son fundamentalmente cuatro: las *funciones*, que se manifiestan en acciones y situaciones; los *actuales*, que se manifiestan preferentemente (no exclusivamente) en personajes; el *tiempo* y el *espacio*. Estos cuatro componentes permiten distribuciones, combinaciones, recurrencias, etc., semejantes a las que la expresión lírica logra mediante las unidades fónicas y léxicas.

La Estilística centrada en el análisis del lenguaje ha señalado cómo en la lengua de un determinado autor, o en una obra concreta, destacan en ocasiones algunos rasgos característicos, por ejemplo, el uso de un campo semántico constante en las metafORIZACIONES, o la colocación de los epítetos en un lugar determinado, o la presencia recurrente de construcciones coordinadas, o cualquier otro uso cuya frecuencia se altera en un texto y, por ello, se destaca del conjunto de la expresión.

Es frecuente que estos rasgos estilísticos verbales correspondan a unas determinadas estrategias de composición sintáctica literaria y

<sup>1</sup> Vid. GARCÍA BERRIO, A. y ALBALADEJO, T.: «Estructura composicional», en *Estudios de lingüística*, I, 1983 (págs. 127-180). Definen *Composición*. «organización de las oraciones del texto en la estructura superficial y en la profunda, como la organización de la globalidad comunicativa» (micro- y macrocomposición, respectivamente).

se puedan considerar homólogas de otros artificios realizados con unidades literarias.

Por ejemplo, el estilo verbal con dominio de coordinaciones que es frecuente en el uso lingüístico de don Juan Manuel resulta paralelo a la distribución en forma de suma que presentan sus *enxiemplos*, en los que un esquema repetido siempre igual: un caso práctico lleva a una consulta al consejero que propone un relato corto donde se recoge un modo prudente de actuar y se resume en los *viessos* finales, da unidad al conjunto en un modelo de composición que se ha denominado de «retablo». Otros textos siguen otro modelo de construcción y actúa el protagonista, generalmente en un estilo autobiográfico aparente, como conector de las diferentes historias, que se someten en su orden literario a un hilo temporal propio de una vida humana: es el caso del *Libro de Buen Amor*, o del *Lazarillo*, p. e. En estas obras el personaje, aparte de su dimensión de actuante de funciones concretas, tiene una funcionalidad sintáctica de orden y de distribución.

Atendiendo a las posibilidades de construcción y presentación del personaje de novela, vamos a analizar con método semiológico, los artificios retóricos que constituyen la estrategia textual con la que Clarín crea en su novela *La Regenta*, la figura imponente de don Fermín de Pas, Magistral de la catedral de Vetusta y Provisor del obispado de la diócesis.

La tesis fundamental que tratamos de verificar es que las formas de presentación del ser físico y moral del personaje pueden ser homólogas en cuanto a su presentación, de las funciones que tal personaje desempeña y de sus relaciones intratextuales con otros personajes o con otras unidades literarias. La crítica historicista y realista y la crítica psicológica han contrastado el personaje de ficción con los tipos reales que estudian en las personas. La semiología intenta sustituir esa noción de «personaje» por otra conseguida por medio de criterios funcionales (Propp). Ph. Hamon en su artículo «Pour un statut sémiologique du personnage» (1972), lo considera un *signo* complejo que desarrolla una función e inviste una idea, y como tal signo se adapta a las exigencias que Benveniste señala:

- a) forma parte de un proceso de comunicación, la obra literaria,
- b) tiene un número de unidades distintas (un léxico),
- c) se somete en sus combinaciones y construcciones a unas normas,
- d) puede formar mensajes en número limitado.

El personaje de novela, por su relación con las funciones y las secuencias de la trama se convierte en un actuante individual o colec-

tivo, único o desdoblado, o bien no pasa de ser un comparsa, o personaje secundario que se limita a servir de fondo social o a intervenir en escenas de género, pero sin una relación directa con el desarrollo de la obra.

Antes de entrar en la verificación de nuestra tesis sobre las homologías, advertimos que la construcción del personaje, la distribución de sus funciones y su situación en un espacio y un tiempo literarios, no se realiza en ningún caso de un modo ingenuo, ni responde en la novela realista a una copia directa de tipos reales, o en la novela psicológica a tipos estándar de comportamiento. Por el contrario, al formar parte, como una unidad sintáctica y semántica, de un proceso de comunicación, el personaje (actuante) entra en una red de relaciones de oposición y recurrencia con otros personajes y con unidades de otros niveles de la obra, y es sometido a una manipulación en su ser y en su hacer para adaptarlo a las funciones que le corresponden: Propp había advertido que el narrador no tiene libertad en ciertos casos, para elegir a sus personajes, porque si desempeñan una función determinada, debe adaptarlos a ella.

Por el contrario, la lectura puede llevarse a cabo con una competencia mayor o menor, que va desde la recepción ingenua, que se limita a la superficie anecdótica, hasta una lectura que penetre en el subtexto. Hay una retórica para presentar al personaje de un modo conveniente y adaptado a sus funciones, de modo que el lector recibe la información sobre él de un modo inducido, y sin embargo puede entenderlo, aunque sea en una lectura parcial, tanto si conoce como si desconoce los artificios de su composición y presentación.

Una lectura «ingenua» suele fijarse en los datos de una anécdota; una lectura «competente» trasciende la superficie y el discurso verbal y puede penetrar en los sentidos del subtexto, porque es importante señalar que el texto literario, frente al científico, admite lecturas en varios grados y resulta inteligible en todos ellos, y lo que es más sorprendente: alcanza coherencia en todos ellos, por lo general. El conocimiento retórico del lector permite ampliar el sentido lingüístico del texto y añadir sentidos literarios que proceden de los signos literarios y de las relaciones entre ellos.

El discurso, tal como lo ofrece la obra literaria terminada, dispone de unos datos que siguen un orden, una distribución que impone al lector una forma de percepción y le inducen a una determinada disposición interpretativa. Puede afirmarse que el personaje de la novela es el resultado de una operación de montaje que le hace aparecer ante el lector a una luz determinada, nunca casual. El montaje afecta a las unidades lingüísticas, a las literarias de tipo sin-

táctico, entre las que situamos al personaje, y en general a todos los componentes de la construcción: funciones, tiempo y espacio.

En 1962, y refiriéndose a la pintura, Y. C. KOTOVA («Algunas leyes de composición») afirma que la distribución de los componentes «dirige el ojo del que contempla el cuadro en la dirección necesaria, determinando de esta forma la secuencia de la percepción». Si esto ocurre en la recepción de un cuadro que se presenta de una vez, y el observador puede sustraerse a los indicios que ordenan su vista, e incluso puede, si el cuadro no es de grandes proporciones, captarlo globalmente y luego imponer su propia lectura, pensemos lo que ocurre con el texto narrativo, en el que su medio de expresión, el lenguaje, impone una recepción en sucesividad: el lector encuentra, en su primera lectura, las funciones, los actuantes, los tiempos y los espacios literarios en un orden, con una intensidad y una valoración que proceden de la forma de estructurar la obra en razón de un sentido, manifiesto o latente.

El ojo del espectador es dirigido suavemente, o mejor diríamos, atraído sugestivamente, por el color, el movimiento, la perspectiva, los planos y los motivos de un cuadro; el lector de un relato es obligado a seguir la senda marcada por el orden de aparición de los datos sobre los personajes o las demás unidades narrativas, que siempre se le dan en una forma discontinua, incluso en aquellas novelas que buscan una liberación de este condicionamiento presentándose por medio de fichas o anunciando en su prólogo que el orden no es pertinente y puede empezarse la lectura por cualquiera de los capítulos.

Las leyes del montaje, intuitas o conocidas por el autor, presiden una distribución de los datos que en forma discontinua, a través del discurso, van dibujando las diferentes figuras de los personajes en simultaneidad textual con las acciones, los tiempos y los espacios.

Los matices que pueden advertirse en la composición de una obra y las variantes en que se encuentran realizados, no suelen responder a exigencias estrictas de la expresión del género narrativo, ya que la novela como género, es decir, aparte de su medio de expresión, el lenguaje común a todos los géneros literarios, tiene una amplia libertad y, generalmente, pueden interpretarse como artificios retóricos, propios del estilo de un autor, esas variantes de la construcción.

El lector recibe *informes discontinuos* a lo largo del discurso narrativo, en el orden que el narrador les da, y además en unas determinadas relaciones de distancia, de modo, de visión; los datos se acumulan como elementos de construcción del personaje para formar el sentido único que llega a tener al final de la obra. La unidad

procede, como es lógico, de la misma concepción del personaje, realizada en un momento por el autor de la obra, aunque su manifestación se segmente por exigencias de la expresión en sucesividad que imponen los signos lingüísticos y la relación de los tipos literarios en el texto.

Un personaje es, pues, el resultado de un montaje realizado con rasgos físicos (mejor, fisonómicos) que nos ofrecen el *ser*, y con acciones y actitudes, que nos ofrecen el *hacer*, de un modo directo o a través de la visión de algún observador textual, que puede ser el mismo narrador o cualquiera de los personajes. Necesariamente todos los personajes quedan situados en un marco espacial con el que, mediante procesos de semiosis metonímicos o metafóricos, pueden identificarse, y en un marco temporal que en la novela suele ser «la petite temporalité», es decir, lo contemporáneo, el pasado inmediato y el futuro previsible, que suele manipularse para conseguir una integración sémica con las demás unidades anteriores.

En ningún caso el personaje de novela se presenta de una vez, autónomo y globalmente; en ningún caso se presenta directamente, como puede hacerlo, por medio del actor, el personaje dramático; y en ningún caso el personaje novelesco queda totalmente definido en su ser y limitado en su actuar para el lector, ya que esos datos discontinuos que el texto proporciona pueden ser barajados por el receptor de forma inédita al final de su lectura. Precisamente esta circunstancia propicia la posibilidad del lector de construir, con el conjunto de la obra, un esquema de relaciones que puede ser nuevo, es decir, el lector que ha recibido la obra con un montaje determinado y ha sido inducido a una lectura determinada, puede hacer su propio montaje, es decir, puede deconstruir el texto literario, como admite la teoría de la deconstrucción o la estilística de la descodificación, y construir su «lectura».

Concretando lo expuesto hasta ahora sobre el personaje literario y las posibilidades del autor, del texto y del lector, podemos admitir que las variantes de distribución o montaje pueden analizarse desde tres perspectivas fundamentales:

1) El *estilo del autor* que dosifica, contrapone, repite, subraya, etc., los datos, según su gusto y su conocimiento de las leyes del montaje, y de acuerdo con los propósitos que tenga respecto a la significación que quiera darle al personaje.

2) La *estructura del texto*, que por su medio de expresión, el lenguaje, y su género, la narración, permite unas formas, pero rechaza otras, aunque en la novela en concreto los límites son muy amplios.

3) Las *leyes de percepción*, que afectan directamente al acto de recepción, pero también indirectamente al acto de creación, ya que por un efecto de *feedback*, hoy reconocido en todo acto de comunicación, determinan las formas.

Podemos, pues, admitir que el montaje de una obra, en cualquiera de sus elementos, y lo vamos a demostrar respecto al personaje, no es el resultado de la suma mecánica de sus componentes: hay un estilo personal, un ámbito de libertad textual en unas condiciones de expresión sémica y hay unas leyes de percepción, generalmente relacionadas con las leyes de la emisión, que dan mayor o menor relieve a los diversos componentes de una obra, que pueden ser, por tanto, manipulados. Hay, efectivamente, unas posibilidades de manipulación y unos recursos retóricos que el autor y el lector pueden conocer para construir la obra y para su interpretación.

El conocimiento de esos recursos retóricos de construcción del personaje permite al lector entrar en el subtexto, lo mismo que llega al subtexto lírico a través del análisis y conocimiento de otras unidades fónicas o léxicas.

Stanislavsky consideraba subtexto a una especie de corriente submarina que atraviesa los textos dramáticos y que no tiene nada que ver con el tema, la anécdota o las unidades concretas del discurso. El subtexto está formado por unas coordenadas de sentido, generalmente claras para el autor y previas a la creación, pero ocultas para un lector no «literario». La lectura literaria, desde la competencia de un conocimiento de los recursos retóricos, descubre bajo la palabra del discurso, bajo la anécdota y bajo la apariencia de los personajes, en el orden, la distribución, etc., el subtexto.

La psicocrítica ha señalado también caminos para penetrar en el subtexto y descubrir en él la personalidad psíquica de su autor, incluso ha señalado caminos que parten del análisis textual: Ch. Baudouin ha verificado que el uso de determinados términos en rimas fuertes o en relaciones metafóricas frecuentes, dan la clave para descubrir asociaciones que tienen en el autor unas resonancias religiosas, familiares, sociales, sentimentales, éticas, etc., y Ch. Mauron al analizar *La metáfora obsesiva*, prolonga las tesis de Baudouin y las verifica sobre autores como Mallarmé, Baudelaire, o Mistral.

La crítica temática, por su parte, ha destacado, en este mismo sentido, la reiteración de motivos y de asociaciones temáticas, incluso determinados encadenamientos, que alertan al crítico sobre significados latentes de la obra y sobre actitudes y preocupaciones del autor.

La semiología sigue estas investigaciones con sus métodos y

sobre sus unidades: los signos, los indicios y señales que pueden aludir a sentidos latentes y que pueden descubrirse en el análisis de determinadas relaciones en las funciones, en los personajes, en los tiempos y en los espacios, le permiten también considerar el subtexto como objeto de estudio con la garantía de descubrirlo mediante signos textuales, es decir, al abrigo de interpretaciones arbitrarias o excesivamente subjetivas.

Podemos, pues, definir, el subtexto como un conjunto de sentidos ocultos tras la anécdota, los personajes y sus situaciones temporales y espaciales, y vamos a mostrar que son posibles y de hecho están realizadas en la novela, homologías de forma y sentido entre los signos lingüísticos y los signos literarios. Esto significaría que las figuras que se dan en el texto, pueden descubrirse también en el subtexto y pueden tener el mismo significado.

La percepción de una obra literaria puede apoyarse en una lectura textual y en las relaciones que mantengan las unidades lingüísticas y literarias (relaciones que pudiéramos llamar horizontales: por ejemplo, de los personajes entre sí, de las funciones entre sí), y también puede penetrar en las relaciones del subtexto y en las de éste con el texto. La arquitectura de una obra descubre valores que no son reducibles a los componentes aislados, ni siquiera a su suma y a sus relaciones horizontales.

Vamos a realizar un estudio de un personaje desde esta hipótesis semiológica y siguiendo el método que coincide con el denominado «estilística de la descodificación»<sup>2</sup>. L. G. Kaida la define como el «capítulo de la estilística que estudia los modos de interpretación de un texto literario al objeto de conseguir su más completa y profunda comprensión, partiendo de la estructura del mismo y de las relaciones entre los elementos que lo integran».

El análisis de los signos de un personaje permite comprobar cómo se construye su ser literario, su actuar funcional y su sentido por contraste con los otros personajes que intervienen. Vinogradov en 1974 había advertido que «el procedimiento indirecto, secundario, de simbolización de los sentimientos de los héroes, puede basarse no sólo en el sentido oculto y sobrentendido de las palabras, no sólo en las formas objetivo-semánticas del lenguaje sino en los matices de su utilización sintáctica»<sup>3</sup>.

La figura de don Fermín de Pas se construye en el texto de *La*

<sup>2</sup> Vid. KAIDA, L. G., *Estilística funcional rusa*. Madrid, Cátedra, 1986.

<sup>3</sup> Vid. VINOGRADOV, V. V., *La estilística de la descodificación*. Leningrado, 1974 (citada por Kaida, nota anterior). Fue Rifaterre en sus *Essais de Stylistique structurale* (Paris, 1971) quien propuso la denominación «estilística de la descodificación», pero se ha desarrollado principalmente en Rusia.

*Regenta* con signos lingüísticos y literarios que tienen sentido directamente relacionado con su valor sémico habitual y con formantes circunstanciales que toman un contenido transitorio en las relaciones del texto o del subtexto literario. Las operaciones de análisis y de interpretación que realizamos tienen siempre una base objetiva que las aleja de la arbitrariedad y el capricho; en esa objetividad, la lectura del subtexto se distancia de los «sentidos ocultos» de que habla la crítica tradicional, y que ciertamente no podían explicarse más que como intuiciones del crítico.

Y una última aclaración: la objetividad de los datos no impide la subjetividad de la interpretación y la relatividad en la validez de los juicios. La figura fascinante del personaje de Clarín puede comprenderse con simpatía o con rechazo, puede apasionar o disgustar; su perfil, por mucho que analicemos y por muchos datos que aporte el texto, es ambiguo y tiene diversos significados, porque es una creación literaria y no una copia de don José María Cos o de cualquier otro mortal.

## 2. COMO SE CONSTRUYE UN PERSONAJE AMBIGUO: DATOS Y COMPOSICION

El modo en que el narrador presenta las escenas, el orden en que las sitúa, las relaciones que se dan entre ellas constituyen la composición de una obra, o utilizando un término cinematográfico, el *montaje*.

La presentación de don Fermín pudo hacerse de una vez, al menos en su ser (no en su actuar que se prolonga necesariamente hasta el final del discurso), pudo hacerse de un modo directo, por el narrador; pudo hacerse por partes, a medida que la acción exige datos (como se ha hecho la selección del pasado), pudo hacerse en un discurso de palabras o de acciones, pudo hacerse de muchas maneras, pero vamos a verificar cómo la ha realizado Clarín a través de su narrador, y qué sentido puede tener esa forma concreta de presentación y construcción de su personaje.

Don Fermín es el primero de los personajes principales que aparece en el discurso y lo hace a través de la visión de otros personajes: de lejos y desde arriba, «del tamaño e importancia de un ratoncillo», sin detalles, pero inconfundible en sus movimientos (signos cinésicos) y en el ruido de la sotana al rozar la piedra de la escalera (signos acústicos). Al aparecer este personaje en el espacio inmediato al lector, el narrador no lo describe entero, sino mediante dos visiones frontales, parciales y superpuestas, la de Celedonio y la de Bismarck.

La forma en que lo ven los dos pilletes no es ingenua (como cabría esperar de dos personajes ínfimos de la novela), no es objetiva, aunque aparente serlo; es una visión valorativa que podemos considerar como primera parte de una secuencia en contraste que obligará al lector a volver atrás y verificar, después de conocer la segunda, esta primera parte. La descripción de la ropa, rica y cuidada, y más concretamente los zapatos con su hebilla de plata, es el contraste con la presentación de la ropa y calzado que viste el obispo de la diócesis, que aparecerá unas páginas más adelante del discurso. La conexión entre esta escena con la del obispo pertenece al subtexto y es un informe contra don Fermín.

La relación, que podría ser simplemente semántica, se objetiva en el texto: Don Fermín se presenta como Magistral y Provisor del obispo. El término *Magistral* actúa de conector con las frases dichas antes por Celedonio de la «fachenda que se me gasta» el canónigo a causa de su importante cargo; el segundo término, *Provisor*, sirve de coordinador de esta escena con la que dos días después presenta la discusión de don Fermín con el obispo acerca de los zapatos rotos de éste.

La descripción del Magistral, tanto en su físico como en su ser moral, se sitúa más adelante en el discurso, y tiene otra técnica, porque responde a otra estrategia de composición.

En la primera aparición de don Fermín destacan una serie de notas que no están directamente en el lenguaje, sino que derivan del montaje: la visión que le llega al lector es primero muy lejana, y por medio de un sistema de signos, el movimiento, luego es más próxima y por otros signos, el ruido: don Fermín, de lejos es un bulto, un ruido, sin definir individualmente, visto a través de otros, no directamente por el narrador. Hasta que éste se acerque y tome partido van a seguir sensaciones, impresiones parciales, y una discusión en la que el lector no puede tomar postura. La visión no es directa: el narrador dice que Bismarck y Celedonio dicen lo que don Pedro el campanero y don Custodio el beneficiado han dicho. Nos llegan los ecos de un eco. El uso de las comillas en un discurso de palabras acerca por momentos la escena, pero no se consigue acuerdo, porque la estrategia del narrador es que no lo haya, y ni siquiera que sea posible. El lector va recibiendo así una visión distanciada, unas sensaciones visuales y auditivas parciales y unas sugerencias (no datos) sobre el modo de ser del canónigo que se pinta o no se pinta la cara.

Esta forma de composición gradual en un juego de espejos empañados y fragmentados de la figura del personaje tiene un significado en el subtexto: se trata de una disposición de la materia

narrativa, es este caso el personaje como unidad arquitectónica, con una fuerte manipulación. El lector dispone de rasgos provisionales que luego se negarán, y quedará como mensaje subliminal, el esquema, la técnica de presentación y la advertencia, indirecta, de cómo se han de acoger los datos sobre este personaje. El narrador rechaza lo de la pintura y de este modo quedará definitivamente zanjada la discusión: el lector conoce ya el esquema que lo alerta y lo induce a una actitud determinada en la recepción de opiniones sobre ese don Fermín.

Pero veamos el discurso de la anécdota que estamos analizando. Bismarck y Celedonio, dos pilletes de la ciudad, están en la torre de la catedral de Vetusta para tocar las campanas que llaman al rezo a los canónigos, y ven que

«(...) el señor Magistral entra ahora?

—¿Le conoces tú desde ahí?

—Claro, bobo; le conozco por el menear de los manteos..., por la fachenda que se me gasta. Ya lo decía el señor Custodio el beneficiado a don Pedro el campanero el otro día: "Ese don Fermín tié más orgullo que don Rodrigo en la horca" y don Pedro se reía; y verás, el otro dijo después, cuando ya había pasado don Fermín: "¡Anda, anda, buen mozo, que bien se te conoce el coloretel!" ¿Qué te paece, chico, ¿se pinta la cara!

Bismarck negó lo de la pintura. Era que don Custodio tenía envidia (...).

Alguien subía por el caracol (...) ¿Quién será el osado? (...)

—Es un *carca*, ¿no oyes el manteo?

Bismarck tenía razón, el roce de la tela con la piedra producía un rumor silbante, como el de una voz apagada que impusiera silencio. El manteo apareció por el escotillón; era el de don Fermín de Pas, Magistral de aquella santa iglesia catedral y Provisor del obispo. (...)

Aquel don Fermín que allá abajo en la calle de la Rúa parecía un escarabajo, ¡qué grande se mostraba ahora a los ojos humillados del monaguillo y a los aterrados ojos de su compañero! Celedonio apenas le llegaba a la cintura al canónigo. Veía enfrente de sí la sotana tersa, de pliegues escultóricos, rectos, simétricos, una sotana de medio tiempo, de rico castor delgado, y sobre ella flotaba el manteo de seda, abundante, de muchos pliegues y vuelos.

Bismarck, detrás de la Wamba, no veía del canónigo más que los bajos y lo admiraba. Aquello era señorío. ¡Ni una mancha! Los pies parecían los de una dama; calzaban media morada, como si fueran de obispo! Y el zapato era de esmerada labor y de piel muy fina, y lucía hebilla de plata, sencilla pero elegante, que decía muy bien con el color de la media.

Si los pilletes hubieran osado mirar cara a cara a don Fermín, le hubieran visto asomar en el campanario, serio, cejijunto; al notar la presencia de los campaneros, levemente turbado, y en seguida

sonriente, con una suavidad resbaladiza en la mirada y una bondad estereotipada en los labios. Tenía razón el delantero. De Pas no se pintaba. Más bien parecía estucado. En efecto, su tez blanca...»

El motivo de la pintura, trivial en sí mismo y trivial en la trama de la novela, ya que no es más que una especie de escena de género para abrir la acción y dar paso al personaje, es una señal clara del subtexto. Tiene un valor como signo icónico respecto a las formas de narración de *La Regenta*. El narrador deja ver, deja hablar, deja opinar a los personajes, pero al final él tiene la última palabra: dicen que dicen que don Fermín se pinta, unos lo aceptan, otros lo niegan, pero no pueden decidir porque no se atreven a mirarlo cara a cara, éste es el privilegio del narrador, que desmiente categóricamente: «De Pas no se pintaba. Tenía razón el delantero...»

Esta es la forma en que el narrador de *La Regenta* inicia la composición de uno de sus personajes centrales, el Magistral de Vetusta, don Fermín de Pas. Y vamos a ver qué actitud tiene el autor y qué leyes de percepción resultan pertinentes ante un texto de estas características.

Las relaciones del autor con sus personajes ha sido analizada magistralmente por Bakhtine respecto a Dostoievsky<sup>4</sup>. Según Bakhtine en la novela tradicional esas relaciones son de tipo asimétrico; de exterioridad y de superioridad, si bien esto no es una norma yusiva, sino de frecuencia, y reflejo de una determinada actitud del hombre ante sus semejantes. Dostoievsky inaugura otra forma de relación autor-personajes: el narrador se hace igual o inferior a sus criaturas, nunca destaca por encima de ellas y renuncia a sus privilegios de creador.

En 1939 Sartre en un artículo rechaza todo privilegio del autor. Este debe contentarse con presentar a sus personajes y no tiene derecho a abandonar el terreno de batalla para situarse en la distancia y limitarse a juzgar. En todo caso el autor puede juzgar el pasado, pero debe situarse en el presente en el mismo terreno donde se libra la batalla del ser<sup>5</sup>.

Este juicio de Sartre es más ideológico que literario, porque no se refiere tanto a la relación autor-personaje como al compromiso del autor con su obra y su tiempo.

Más pertinente que la de Sartre nos parece la explicación de índole pragmática que ofrece Voloshinov. Según este autor uno de los rasgos típicos de nuestro tiempo consiste en la renuncia a lo

<sup>4</sup> Vid. BAKHTINE, M., *La poétique de Dostoievski*, París, Seuil, 1970.

<sup>5</sup> Vid. SARTRE, J. P., «M. Francois Mauriac et la liberté», 1939.

absoluto, a la seguridad que da el conocimiento de una verdad absoluta. Hoy nadie se atreve a afirmar nada y todos se refugian en las citas, en las comillas. En la novela de Dostoievsky queda reflejada esta situación del hombre en el mundo actual: todas las voces tienen el mismo tono, todos los hombres viven al mismo nivel de renuncia o de desconocimiento de la verdad, de alguna verdad que sirva de centro de referencias común<sup>6</sup>.

Clarín, que en muchos otros aspectos de su novela es de una modernidad sorprendente, tanto en los temas (la libertad de la mujer y su dependencia de la familia), como en los recursos narrativos, se muestra en sus relaciones con sus personajes en una actitud totalmente tradicional; actúa como un narrador omnisciente que tiene acceso al pasado, al presente y al futuro (omnisciencia temporal, en las condiciones de la «petite temporalité» propias de la novela realista, que luego ampliará el naturalismo en la «novelario»), y tiene acceso al interior de sus personajes (omnisciencia psíquica), pero renuncia en buena parte a la omnisciencia espacial, de modo que no cuenta lo que ocurre en dos lugares alejados en simultaneidad, y, a lo más, resume lo de un lugar y detalla lo del otro: o se queda con don Fermín en Vetusta e imagina con él lo que está pasando en el Vivero, o acompaña a Ana Ozores y deja a don Fermín y a todos los demás en blanco.

La actitud del narrador de *La Regenta* en la primera presentación de don Fermín, la forma de ofrecer los datos, mediatizados y parciales y la solución a la disputa sobre la pintura, que podían verla directamente los pilletes que están delante del Magistral, con sólo mirarle a la cara, todo muestra unas relaciones del escritor con su obra que reflejan una situación social, cultural, psíquica, si admitimos las tesis de Voloshinov. Clarín conserva todavía la visión vertical del mundo y de las cosas y en esa visión todo queda ordenado a un lado o a otro del bien o del mal, a un lado o a otro del ser y el no ser.

El lector de Clarín es conducido de la mano, con fuerza, para que vea a los personajes desde un ángulo determinado, a una distancia medida, y en el caso del Magistral en una actitud de alerta, de desconfianza ante lo que otros personajes digan, porque la verdad la tiene el narrador.

---

<sup>6</sup> Vid. VOLOSHINOV, V. N., *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976. (Como se sabe, Bakhtine usó el nombre de su discípulo en esta publicación).

### 3. FUNCION CONATIVA EN LA COMPOSICION: CÓMO SE IRRITA AL LECTOR

El esquema inicial de la presentación de don Fermín ha inducido al lector a una actitud de alerta: ha de estar en guardia ante las habladurías; el canónigo suscita comentarios, envidias, opiniones: Ana es un personaje al que se mira mucho; don Fermín es un personaje del que se habla mucho.

Así dispuesto, el lector asistirá a las reuniones del Casino, que ocupan buena parte del capítulo VI y del capítulo VII en discusiones sobre el Magistral: el más destacado de sus detractores, Foja, antiguo alcalde de Vetusta y ahora prestamista, es poco de fiar (según lo presenta el narrador): tilda a don Fermín de usurero, prevaricador, corruptor, dominante, etc. El lector, ya advertido en cuanto al esquema y además concretamente en cuanto a Foja, tiene la clave interpretativa: la envidia, los intereses de todo tipo, el mismo aburrimiento de los socios del Casino de Vetusta, son el ambiente de las calumnias, y don Alvaro, presidente de la casa, advierte: «Señor Foja (...) hay cuando menos notable exageración en todo lo que usted ha dicho».

La madre del Magistral, doña Paula, repite en claves de ironía y con una sorna que le lleva a seguir el compás con el pie y el cuento con los dedos de la mano, todos los cargos que corren contra su Fermo. Es como una reducción al absurdo de la calumnia. El lector tiene muy claro el modo de recepción: hay que filtrar los informes y librarlos de la carga de maledicencia, de ignorancia, de envidia, de exageraciones, de absurdos, y quedar con el dato verdadero que ofrecerá el narrador.

El lector se siente seguro de su modo de recepción y va dibujando la compleja figura de don Fermín con los datos discontinuos que son aprovechables... hasta que a medida que avanza la obra se confirman las acusaciones, resultan insuficientes los juicios que parecían exagerados, son verdades lo que parecían calumnias. El lector se irrita ante su propia ingenuidad, como es lógico.

El montaje de la trama ha servido al narrador para crear una especie de subtexto en el que la función conativa del lenguaje se traslada en forma homóloga a la distribución de los motivos y a la forma de presentarlos. La técnica es más sofisticada cuando se realiza con unidades literarias que cuando se consigue con los términos lingüísticos, porque éstos tienen ya unas formas consagradas en esa función: imperativos, peticiones (es decir, recursos morfológicos y semánticos), mientras que en los esquemas literarios hay que descubrirlos mediante el análisis. Podemos además mostrar las

recurrencias verticales de que hablábamos más arriba: la función conativa lingüística se repite en la función conativa literaria de modo que el narrador reitera su propósito manifiesto o latente de influir sobre el lector.

#### 4. LA AMBIGÜEDAD EN LA PRESENTACION FISICA Y ACTANCIAL DEL PERSONAJE

Las homologías de expresión entre dos categorías sintácticas (personajes y acciones) pueden quedar de manifiesto al analizar la presentación física del personaje en contraste con su funcionalidad en la obra.

La presentación física de don Fermín se hace, siguiendo los moldes realistas, con un valor fisonómico, es decir, semantizando los rasgos físicos por relación al carácter, a la funcionalidad literaria, al sentimiento del personaje en el conjunto de los actantes de la obra. En la escena primera y mientras los pilletes miran con temor al Magistral, el narrador lo describe de un modo aparentemente objetivo: los datos sobre formas y colores se mezclan con interpretaciones degradantes, con metáforas animalizantes, con valores sociales de desprecio y minusvalía:

«Su tez blanca tenía los reflejos del estuco. En los pómulos un tanto avanzados, bastante para dar energía y expresión característica al rostro, sin afearlo, había un ligero encarnado, que a veces tiraba al color del alzacuello y las medias. No era pintura, ni el color de la salud, ni pregonero del alcohol: era el rojo que brota en las mejillas al calor de las palabras de amor o de vergüenza que se pronuncian cerca de ellas, palabras que parecen imanes que atraen el hierro de la sangre. Esta especie de congestión también la causa el orgasmo de pensamiento del mismo estilo. En los ojos del Magistral, verdes, con pintas que parecían polvo de rapé, lo más notable era la suavidad de liquen, pero en ocasiones, en medio de aquella crasitud pegajosa, salía un resplandor punzante, que era una sorpresa desagradable, como una aguja en una almohada de plumas. Aquella mirada la resistían pocos; a unos les daba miedo, a otros asco; pero cuando algún audaz la sufría, el Magistral la humillaba cubriéndola con el telón carnoso de unos párpados anchos, gruesos, insignificantes, como es siempre la carne informe. La nariz larga, recta, sin corrección ni dignidad, también era sobrada de carne hacia el extremo y se inclinaba como árbol bajo el peso de excesivo fruto. Aquella nariz era la obra muerta de aquel rostro todo expresión, aunque escrito en griego, porque no era fácil leer y traducir lo que el Magistral sentía y pensaba. Los labios largos y delgados, parecían obligados a vivir, amenazando para la vejez aún lejana, entablar relaciones con la punta de la nariz claudicante. Por entonces no daba al rostro este

defecto apariencia de vejez, sino expresión de prudencia de la que toca en cobarde hipocresía y anuncia frío y calculador egoísmo. Podía asegurarse que aquellos labios guardaban como un tesoro la mejor palabra, la que jamás se pronuncia. La barba, puntiaguda y levantisca, semejaba el candado de aquel tesoro. La cabeza, pequeña y bien formada, de espeso cabello negro, muy recortado, descansaba sobre un robusto cuello, blanco, de recios músculos, un cuello de atleta, proporcionado al tronco y extremidades del fornido canónigo que hubiera sido en su aldea el mejor jugador de bolos, el mozo de más partido, y, a lucir entallada levita, el más apuesto azotacalles de Vetusta.»

Esta descripción: la tez, los pómulos, los ojos, los párpados, la nariz, los labios, la barba, la cabeza, el cuello. Hay un orden, de arriba abajo y movimiento de la parte al todo en la descripción, que pudo haber sido objetiva si el narrador se limitase a decir lo que ve, pero lo que añade como impresiones y sugerencias refleja inmediatas forma un conjunto cuya sola enumeración basta para que el lector comprenda la dirección que sigue, aunque para seguirla bordee la contradicción: reflejos de estuco/ligero encarnado tirando a morado/amor o vergüenza/congestión/orgasmo de pensamiento/suavidad de líquen/sorpresa desagradable/aguja en una almohada de plumas/miedo, asco/telón carnoso, carne informe/sin corrección ni dignidad/obra muerta/vejez claudicante/cobarde hipocresía/frío y calculador egoísmo/robusto/fornido jugador de bolos/el mozo de más partido/azotacalles de Vetusta.

Las figuras retóricas: metáforas, comparaciones, adjetivaciones pertinentes y no tanto, etc., acompañan a los términos descriptivos y establecen una interacción semántica muy eficaz para orientar el sentido hacia lo degradado. El Magistral soporta el peso de esa avalancha de calificaciones procedente de un narrador que ha iniciado sus intervenciones rechazando la calumnia inicial sobre la pintura: De Pas no se pintaba, pero daba miedo, asco, en su carne informe ahora y en el futuro, en una vejez que se imagina terrible, etc., es decir, es una especie de bruto que sólo en un pueblo puede pasar por hermoso.

Un narrador que se ha presentado como ecuánime y ha decidido sin ningún compromiso sobre la pintura del Magistral dejando como mentirosos a los que lo acusaban de pintarse, es creíble para el lector, así que toda esa lista de fealdades presentes y futuras, físicas y morales, perfila ante el lector un personaje ambiguo, contradictorio, de hermosura discutible, en todo caso repelente y de actuación dudosa.

Pero no acaba en la superficie textual la estrategia del narrador

respecto a la composición y montaje del canónigo. Siguen páginas en las que el narrador omnisciente se remonta al pasado para descubrir «al rapaz precoz para ambicionar», para ironizar sobre las pretensiones profesionales, para apuntar la insensibilidad ante la injusticia social que se muestra ante sus ojos, para descubrir inclinaciones poco confesables a espiar a personas determinadas con su antejo desde la torre de la catedral. Media hora empleó el Magistral aquella tarde en su observatorio y media hora aprovecha el narrador para adentrarse en el pasado y presente de su personaje, con saña. Y aún lo sigue cuando baja de la torre para presentar una visión onírica que es la apoteosis de la degradación.

«En cuanto abrió la puerta y se encontró en la nave norte de la iglesia recobró la sonrisa inmóvil, habitual impresión de su rostro, cruzó las manos sobre el vientre, inclinó hacia adelante con cierta languidez entre mística y romántica la bien modelada cabeza, y más que anduvo se deslizó por el mármol del pavimento que figuraba juego de damas, blanco y negro. Por las altas ventanas y por los rosetones del arco toral entraban haces de luz de muchos colores que remedaban pedazos del iris dentro de las naves. El manto que el canónigo meneaba con un ritmo de pasos y suave contoneo iba tomando en sus anchos pliegues, al flotar casi al ras del pavimento, tornasoles de plumas de faisán, y otras veces parecía cola de pavo real; algunas franjas de luz, trepaban hacia el rostro del Magistral y ora lo teñían con un verde pálido blanquecino, como de planta sombría, ora le daban viscosa apariencia de planta submarina, ora la palidez de un cadáver.»

Pocas veces en nuestra narrativa un autor se ha ensañado tanto con uno de sus personajes. Las metáforas sobre el faisán y el pavo real, con todas las connotaciones que aportan sobre la vanidad del personaje, se completan con una gama de colores degradantes (verde pálido, blanquecino, sombrío, palidez de un cadáver), con plantas viscosas y sombrías.

Pues este personaje que irrita al lector, como un efecto de su construcción, que tiene un modo de mirar que causa miedo o asco, es uno de los actantes más destacados de la novela.

## 5. VALOR ACTANCIAL DEL PERSONAJE

Los personajes, como unidades funcionales en torno a las cuales se organiza el discurso, se describen con mayor o menor amplitud, según la importancia que les dé la trama: suele encontrarse

una correspondencia entre la cantidad de información y el espacio literario que se da a cada personaje y su valor funcional.

El concepto tradicional de *personaje* como entidad física o psíquica se sustituye hoy por el de *actuante*, que atiende preferentemente a su valor funcional. Los personajes de una obra son siempre los mismos, en su ser. Los actuantes pueden cambiar según se entiendan unas funciones u otras, es decir, según se interprete el esquema de secuencias y funciones del relato.

La concepción dinámica de las funciones permite paralelamente una concepción dinámica de los actuantes. Propp definió al héroe con criterios funcionales, por su «esfera de acción». Creemos que tanto el protagonista de una obra, como el conjunto de los personajes se sitúan en unas determinadas relaciones que cambian en la interpretación.

Si *La Regenta* la explicamos como una Secuencia de *Fracaso*, hay un *actuante* principal, Ana Ozores, y tres funciones: a) una situación inestable, b) una búsqueda de medios para superarla, y c) un fracaso total.

Si *La Regenta* la explicamos como una secuencia de *Seducción*, tiene dos actuantes: Seductor y Seducida; el actuante seductor se desglosa en tres: Don Víctor que seduce a Ana con medios legales; don Alvaro que es el don Juan típico y tópico, y don Fermín cuyos rasgos especiales proceden de su profesión, es decir, de su condición de sacerdote y más concretamente de confesor<sup>7</sup>.

Si *La Regenta* la explicamos como una novela de *Adulterio*, tiene el trío de actuantes de todos los relatos de este tipo: marido/esposa/amante. La originalidad de *La Regenta*, el estilo de su autor, no se limita a la forma de uso del lenguaje, sino a la distribución de los actuantes respecto a las acciones, y, sin duda, la figura más original, en cualquiera de las interpretaciones que aceptemos, es la de don Fermín: por sus pretensiones resulta rival de don Alvaro, pero por sus relaciones con Ana actúa de guardián y sería ayudante del marido. Es un don Juan que a la vez actúa de Comendador. Textualmente sus argumentaciones, tanto las que hace a Ana como las que se dirige a sí mismo en sus soliloquios, resultan de una ambigüedad deliciosa, porque debe convencer a su hija de confesonario que está mal engañar al marido con ese don Alvaro que es un *don Juan de similar*, pero con él, don Fermín, es otra cosa, y puede terminar de muchas maneras, «ello dirá».

---

<sup>7</sup> Don Alvaro lo advierte en seguida: «Si, este cura quiere hacer lo mismo que yo, sólo que por otro sistema y con los recursos que le facilita su estado y su oficio de confesor...» (pág. 351. Ed. de Planeta. Barcelona, 1967).

La concepción de este personaje ambiguo en su ser físico, en su conducta profesional y moral, en las funciones que desempeña en la novela, ha tenido que realizarse de una vez para que toda la obra mantenga en todos sus niveles la misma visión respecto a él. El lenguaje denotativo, las connotaciones, las metáforas y figuras retóricas en general de la *elocutio*, la composición de los motivos a lo largo de los capítulos, es decir, la *dispositio*, y los mismos motivos integrados en una historia, es decir, la *inventio* descubren en su análisis las homologías que anunciamos en la hipótesis de que hemos partido, y que, creemos, queda así verificada.

