

**PUBLICADO EN:** José R. Valles Calatrava, “Papeles y facetas de los personajes en *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza”, *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura*. 32-2, Spring 2017, pp. 193-204, University of Northern Colorado, USA, ISSN 0888-6091, 2017.

**TEXTO COMPLETO. PROPIEDAD INTELECTUAL DEL AUTOR**

## **PAPELES Y FACETAS DE LOS PERSONAJES EN LA CIUDAD DE LOS PRODIGIOS DE EDUARDO MENDOZA**

### **Introducción**

Van a cumplirse en 2016 treinta años de la primera aparición de *La ciudad de los prodigios* —cuarta novela, de 1986, y segundo gran y ambicioso proyecto narrativo individual de Eduardo Mendoza—, una obra cuya dimensión realista se marca desde el mismo paratexto titular (Villanueva 190) y que, con razón, la crítica ha definido como relato urbano e histórico por su condición de retrato básico de la capital catalana entre el siglo XIX y XX, si bien no debe perderse de vista que este dibujo de la evolución de la ciudad barcelonesa se vincula profundamente también al desarrollo vital del su personaje principal:

El año en que Onofre Bouvila llegó a Barcelona la ciudad estaba en plena fiebre de renovación [...] Después la gente al hacer historia opinaba que en realidad el año en que Onofre Bouvila desapareció de Barcelona la ciudad había entrado en franca decadencia. (Mendoza 31 y 463)

Son estas las frases inicial y final de una obra que, más allá de pretender resumir en forma literaria todo el conjunto de acontecimientos sucedidos en Barcelona y a Bouvila entre las dos Exposiciones Universales de 1888 y 1929, mencionan y entrelazan significativamente las vidas de la ciudad y del personaje (Valles 2006, 14), a la vez que actúan, en su condición de apertura y cierre del relato, no solo enmarcando el nudo o medio de la acción narrativa, sino orientando prospectiva y retrospectivamente el sentido de la interpretación que respectivamente va a hacer o ha hecho el lector: del crecimiento a la decadencia de una ciudad, pero siempre en relación a la llegada y desaparición de un hombre.

*La ciudad de los prodigios* se alza por ello, y por otras muchas razones, como un excepcional mosaico narrativo absolutamente idóneo para estudiar no solo el funcionamiento del espacio sino asimismo los papeles y facetas del personaje narrativo, objeto central de este artículo.

### **Papeles y facetas de los personajes de *La ciudad de los prodigios***

Uno de los elementos definidores de esta novela de Mendoza en el que ha coincidido prácticamente toda la crítica, si bien desde distintas perspectivas y resaltando diferentes rasgos, es en su condición de novela postmoderna (Garino-Abel 1996, 135-37; 1998, 241; Giménez Micó 67; Navajas 40-7; Saval 2003, 31-6; Valles 2006, 17).

En multitud de claves de superación sintética de los materiales opuestos y fusionados, todo el relato revela su condición postmoderna. Se adjuntan materiales de diversa procedencia integrados mediante el uso del pastiche. Se avala con la seriedad de la documentación histórica un tratamiento supuestamente riguroso que termina siendo humorístico, concretamente irónico y lúdico (Moix 18) e incluso paródico por momentos. Se unen en la ficcionalización no solo personajes enteramente inventados y otros procedentes de la serie histórica —Aníbal, Rasputín, Sissí, Victoriano Huerta, Mata-Hari—, aunque también con acciones absolutamente falaces (Garbisu s/p; Ruiz Tosaus s/p), sino asimismo espacios imaginarios de Barcelona y espacios reales, aunque también transfigurados por la acción ficcionalizadora de la obra y transmutadora de Mendoza (Wells 715-22). Se fragmenta el texto y se da imagen de descoherencia textual para reconstruir luego el puzle en un discurso coherente y unitario. Se utiliza un narrador heterodiegético con focalización omnisciente que sin embargo va sembrando importantes dudas —¿violación de Delfina?, ¿muerte de Onofre?— al lector. Se encuentran huellas de Scott Fitzgerald, Galdós y García Márquez (Saval 2003, 65-74), de la novela picaresca y la histórica, de la novela de formación y la de gánsteres (Giménez Micó 132-56; Moix 18; Saval, 2003: 37-48, 65-74; 2005: 71-85), en un relato genéricamente sincrético pero narrativamente novedoso. Por tanto y en resumen, en este magnífico ejemplo de la renovadora y *nueva novela española* (Valls, 2000) se fusionan lo serio con lo humorístico, la documentación con la invención, la fragmentación con la coherencia, lo histórico y lo real con lo ficcional y lo falso, la novela histórica con la realista y la picaresca con la de gánsteres, para construir, final y justamente, nada más y nada menos que una novela, si

bien la más ambiciosa, premiada y reconocida por la crítica de toda la producción literaria de Mendoza.

Pero no creemos que tanta fusión y tanta transfiguración lleguen a convertir la Barcelona ficcionalizada de la novela, pese a su evidente enorme trascendencia, en un personaje, como hiperbólicamente plantea Saval (2003, 49) en un capítulo de su libro: “la ciudad como personaje: la Barcelona de los prodigios”. Más bien, se trata aquí de una interrelación profunda entre un espacio urbano y un personaje principal, de una vinculación estrechamente fijada entre Onofre y Barcelona, de una asociación metonímica entre personaje y lugar (Valles 2008, 170) que se vincula sobre todo con la identificación del *individuo* y que Ducrot y Todorov denominaron *emblema* en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*.

En este análisis sobre la citada novela de Mendoza, dentro de un planteamiento exclusivamente metodológico y a imagen de la *persona física* del universo *real*, vamos a distinguir dos ámbitos definitorios del personaje narrativo, en una diferenciación que no quiebra —sino que reafirma en tanto que matiza— la unidad semiótica y discursiva del personaje en el mundo ficcional y en el *relato* narrativo: el de la actividad o del *hacer* y el de la entidad o del *ser*. En respectiva relación con los niveles o estratos narrativos de la fábula o historia y de la trama o intriga (Valles 2016), el primer ámbito ofrece dos posibles *papeles* actuacionales, los de *actante* y *actor*; el segundo, dos posibles *facetas*, la representativa o simbólica y la identitaria o individual, la del *tipo* y la del *individuo*.

Por su *papel actancial*, un personaje —o fuerza o valor narrativo— cumple una cierta función, un determinado rol, sintáctico y/o lógico, dentro de la arquitectura racional, temática y causotemporal, de la fábula o historia narrativa: así, en el esquema actancial de Greimas (183-99) —del que hemos extraído la denominación general de *actante*, que él toma de Tesnière— y en la novela que analizamos, Onofre Bouvila desempeña el papel de *sujeto*, aunque en otros modelos, tipologías o simples denominaciones funcionales cabría denominarlo asimismo héroe —moderno, en el sentido lukacsiano o goldmanniano—, o protagonista, o personaje primario o principal. El dinero es, junto al amor de Delfina, el objeto de una actuación que muestra a la pobreza y la bajeza social como sus desencadenantes y al enriquecimiento, el poder y el ascenso social como sus metas, y que se realiza con la oposición de la mayoría de personajes y con el auxilio de la situación socioeconómica de la propia ciudad, de ciertos factores

externos y de tan solo dos actores: Braulio y, primordialmente, Castells, su más fiel acompañante y otro de los individuos ficcionales complejamente dibujados.

Junto a estos escasos personajes primarios y un amplio grupo de actores secundarios, en su mayor parte opuestos a las pretensiones de Bouvila, aparece toda una red de figurantes que contribuyen a ambientar y dar verosimilitud a la acción narrativa más que a dinamizarla. Son escasos los personajes secundarios, con cierta relevancia y presencia (Delfina, Castells, Mostaza, Figa, Braulio, Ut y el padre de Onofre). En cambio, la nómina de figurantes o personajes en papeles terciarios es muy amplia: seres nominados pero de muy escasa trascendencia (Joan Bouvila, Belltall, Bizancio, Pablo, los Canals, Margarita, Sicart); otros, innominados, anecdóticos y de aparición ocasional e irrelevante (carpinteros, manifestantes, encapuchados, chóferes o pilotos de avión, doncellas, prostitutas); finalmente, algunos otros, procedentes del campo histórico y ficcionalizados o falseados, con relación directa con Onofre o no (Alfonso XIII, Maura, Primo de Rivera, pero también Sissí, Rasputín, Mata-Hari, etc.)

En otro segundo caso del papel del personaje, en el que el contenido narrativo se articula en una serie de escenas narrativas contiguas, acaso lógica y causalmente ordenadas si bien comúnmente no, el mismo actúa doblemente. De una parte, obra intraescénicamente mediante una serie de actuaciones concretas y definidas, que pueden dividirse en: *cinésicas* (posición, situación y desplazamiento espaciotemporal, gestualidad), *factuales* (realización de acciones materiales concretas: comer, golpear, observar...), *verbales* (palabra y silencio, discurso, voz y tonos) e *internas* (campo de la interioridad y subjetividad: emociones, creencias, deseos, pensamientos...) (Valles 2008, 167-68). Pero, de otro lado, también se mueve interescénicamente, desplazándose de uno a otro lugar por el universo novelesco, en unos procesos dinámicos y direccionales que cabe calificar respectivamente de movilidad e itinerario. En ambos casos, el personaje se muestra, no ya como un actante, sino como un *actor*.

No deja de resultar curioso que en las más de cuatrocientas páginas de la obra, incluso en un relato tan urbano en particular y topográfico en general como este —al igual que otros muchos fundamentalmente pertenecientes a la novela histórica como género y a la novela *de espacio* (Kayser 482) tipológicamente—, y en los cuarenta y dos años de duración cronológica de la fábula, el protagonista apenas salga de Barcelona. Aunque sí hay muchos más emplazamientos, incluso no catalanes, en la novela, Bouvila como tal

solo deja la capital catalana para ir tres veces a una finca al norte de Barcelona —la Bulladera—, viajar en dos ocasiones a su aldea natal y alrededores y desplazarse una vez a París pasando por Lyon y Sabadell: “Nunca había salido de Cataluña. Ni siquiera a Madrid, donde tantos asuntos llevaba entre manos, había ido” (Mendoza 309). Pero si las salidas de Bouvila fuera de Barcelona son muy escasas —los tres itinerarios de ida y vuelta citados—, en cambio sus traslados por Barcelona son muy numerosos, tanto por espacios privados como públicos, cerrados o abiertos: la habitación, el comedor o el tejado de una pensión, Montjuich y la Exposición de 1929, las Ramblas, el puerto, la Ciudadela y luego el recinto de la Exposición de 1888, la Barceloneta, almacenes, balcones, callejuelas, la plaza del Rey, diversas tabernas y antros, el paseo de Gracia, la mansión de la Bonanova, el cinematógrafo de la plaza de San Cayetano, etc. Y, al contrario del dinamismo de Bouvila, también opera la inmovilidad (con sus variaciones por causas de relación laboral, afición y ocio o vivienda) para garantizar la habitual conexión de ciertos actores con ciertos espacios laborales o vitales: en la novela de Mendoza se observa, por ejemplo, la vinculación permanente a la pensión de doña Ágata, del barbero o de la vidente, a un almacén del anarquista Pablo, a San Climent de la madre y hermano de Bouvila, al hotel parisino de la calle Rívoli de la viuda de Canals, a la mansión de la Bonanova de su guarda, al cine de la plaza de San Cayetano de su dueño, a Bassora del taxidermista; el caso contrario caracteriza la presencia de los actores más relevantes —Delfina, Braulio, Figa, Mostaza, Sicart, Ut, Castells—, para los que, como Onofre, el movimiento por el universo y tiempo novelescos constituye un rasgo actuacional definitorio.

Bouvila tiene también en *La ciudad de los prodigios* una doble trayectoria interescénica, simbólica y biográfica: la primera es su línea de ascenso económico, más que social, que discurre paralelamente a la de su trayectoria vital, urbana y de moradas, y que, a su vez, es inversa con respecto a su caída moral por su degradación e itinerario criminal. La subida económica de Onofre se representa en su paso por una serie de viviendas —desde la pensión del Carreró del Xup hasta la mansión de la Bonanova, pasando por una casa de huéspedes indeterminada— cada vez más elevadas respecto al nivel del mar, más *altas*. Igualmente, la caída desde un helicóptero también al mar, al final del relato y tras contemplar una panorámica cenital de la ciudad, representa no solo su muerte o repentina desaparición sino asimismo el desplome de su imperio y, según algunos *rumores* recogidos por el narrador, hasta la decadencia de Barcelona y la quiebra mundial de la bolsa.

Pero los actores también se relacionan con la acción intraescénicamente, de un modo casi teatral: así, por poner un ejemplo, en el fragmento de la muerte de Sicart a manos de Castells y Onofre en el interior de la iglesia de San Severo —III.3 (Mendoza 182-84)—, los personajes intervinientes quedan definidos por su papel actoral. No se trata entonces de la inversión de los papeles actanciales o funcionales iniciales de agente y paciente —planeador/sufridor de una trampa— propios de la fábula, o de los temáticos de asesino y víctima (Sicart, que entra meditando matar a Bouvila tras una añagaza, termina cayendo en la misma y muriendo a manos de Castells y Onofre), sino de que todos se ofrecen aquí en su rol de actores, que ocupan posiciones, hablan y piensan, captan y perciben el espacio que los rodea, realizan movimientos y gestos en comportamientos dialógicos, proxémicos y cinésicos: Sicart piensa en lo que va a hacer, no ve nada al principio, se desplaza lentamente desde la entrada hasta el altar, lleva una mano en el bolsillo con una pistola y otra extendida, vacila, sangra por la nariz y la boca y yace ante el altar; Bouvila está situado junto al altar, habla —llama e implora— en dos ocasiones, gesticula y se arrodilla, cruza rápidamente la iglesia y atranca las puertas; Castells está oculto en la oscuridad, sale para retorcerle el cuello a Sicart y acompaña a Onofre a cerrar las puertas.

Por supuesto que, como acaba de demostrarse en el breve análisis anterior, en una novela extensa y compleja como *La ciudad de los prodigios*, no faltan actuaciones de cada una de estas clases en casi todas sus numerosísimas escenas, y así tanto la captación sensorial del espacio —actuaciones internas— como la semantización de determinados gestos (miradas, por ejemplo) —factuales— cobran aquí su sentido. No obstante, de los cuatro tipos de actos citados, conviene resaltar particularmente las actuaciones verbales e internas porque, aunque estas existen —a través de los discursos de personaje, DP— en los diálogos puros y en la autorreferencia al mundo interior, sin embargo la focalización omnisciente y el muy relevante papel en el relato del narrador —por otra parte, empleador de frecuentísimos relatos intercalados, descripciones y digresiones (Giménez Micó 218)— hace que, en la mayoría de los casos, no solo las actuaciones interiores sino las verbales de los personajes sean enunciadas de modo indirecto por él mismo —a través pues del discurso de narrador, DN— y que el lector sea capaz de atribuirle a su verdadero origen personal mediante la metarrepresentación (Zunshine 25). Así, el narrador llega a contar con su propia voz relatos indirectos e intercalados de historias de personajes: por ejemplo, la que reproduce el relato de Garnett de su entrevista en Filipinas con el almirante Dewey —IV.4—, la narrada por el guarda de la casa de la Bonanova sobre la mansión y sus antiguos

propietarios, los Rosell —VI.1—, la de Rasputín de la matanza en Rusia de más de mil manifestantes por orden del Gran Duque Vladimir —V.2—, el relato del huésped de la pensión, Mariano, sobre la presencia de un general en su peluquería —I.5— o la narración del visitante nocturno de la hija del dueño de la pensión de sus encuentros en el tejado —II.3—, entre otras. Un caso muy peculiar y destacable, sin embargo, lo constituye la reproducción por parte del narrador de pensamientos y recuerdos de distintos personajes: así ocurre con las visiones del barón de Viver de la visita de cuatro santas a su despacho —VII.2—, las ideas sobre los cambios sociales y los obreros del marqués de Ut —VI.2—, las meditaciones de Figa en su despacho —III.3—, los celos de Nicolau Canals en su hotel sobre la familia Figa —IV.5— y otras muchas situaciones donde las posibilidades de la omnisciencia del relator se aplican al conocimiento y exploración del mundo interior de los personajes. Pero, también dentro de estos, como es lógico, el protagonismo corresponde a Bouvila: sus pensamientos y sentimientos, ambiciones y deseos, miedos y temores, dudas y arrepentimientos, planes operativos y proyectos, se reproducen de modo indirecto por el narrador continuada y permanentemente; los ejemplos más notables, no sólo por su extensión sino por la ya citada trascendencia funcional, se vinculan a la técnica analéptica temporal generada por la activación del recuerdo del financiero catalán, afectando a su vida familiar y a los emplazamientos en las zonas naturales y rurales de su aldea cercana a Bassora, constituyendo una especie de historia interior y anterior —la de la memoria—, que se intercala dentro de la externa y posterior de su vida en Barcelona.

Si en el ámbito del *hacer* el personaje cumple los dos papeles ya examinados de *actante* y *actor*, en la dimensión del *ser* muestra asimismo dos facetas: la personal —privada— y la representativa o simbólica —pública—, la de *individuo* y la de *tipo*.<sup>1</sup>

Dentro del *tipo* cabe diferenciar dos posibilidades representativas o simbólicas del personaje, distintas aunque relacionadas, atendiendo al movimiento ascendente o descendente —desde la literatura a la cultura o desde la cultura a la literatura— al que se adscribe: conviene distinguir en propiedad el tipo y el archipersonaje, pues el primero es un *personaje modelo* y el segundo un *modelo de personaje* (Lotman 239-60), incluyendo en este las posibles *figuras* temáticas (Greimas 183-99).

Cuando un personaje literario se erige, por su capacidad simbólica y trascendencia y en un movimiento metonímico, en un representante por antonomasia de un sentimiento o vicio humano, grupo profesional o social e incluso un valor universal humano (Otel-

celos, Scrooge-avaricia, Holmes-detective, Quijote-idealismo, etc.) hablamos de un *tipo*.<sup>2</sup> En cambio, el concepto concreto de *archipersonaje* o estereotipo alude a unos clichés culturales (el científico malvado, el financiero criminal, la *femme fatale*, el aldeano rústico, el estudiante bromista...), generados a partir de recurrencias históricas y architextuales, que constituyen, en cuanto a su materialización concreta en una obra, *tipos temáticos* cuyos patrones de construcción de actores y seres suelen penetrar numerosas obras que reafirman el *hábitus* cultural, muy particularmente en la literatura popular, pero que asimismo pueden ser conscientemente vulnerados e incluso desmontados en la literatura de más calidad que tiende a romper el *horizonte de expectativas* mediante la creación de *distancia estética*.

Si Onofre, en la novela de Mendoza que analizamos, es sin duda, en cuanto *tipo* temático, un financiero criminal, sin embargo su diseño complejo y profundo, crítico pero humanizado, a lo largo de la narración permite también introducir sus comportamientos y sentimientos positivos, bien con respecto al amor, bien en cuanto a su identificación con el crecimiento de la ciudad y los proyectos de progreso. Más que adecuarse así al archipersonaje del *empresario criminal*, un estereotipo muy característico de la novela negra —presente, por ejemplo, en España, en *Los mares del sur* de Vázquez Montalbán o *Las apariencias no engañan* de Juan Madrid—, Bouvila se proyecta pues como otro *modelo de personaje de financiero criminal*.

Sin embargo, sí se ha intentado en varias ocasiones acomodar el personaje de Bouvila al tipo del *pícaro*. Aunque son varios los críticos que mencionan la resonancia de la novela picaresca en esta novela, Giménez Micó destacó este aspecto al hablar de “el héroe de la novela moderna: de la epopeya al género picaresco” (119-23) y de “los orígenes familiares del pícaro y el complejo de Edipo” (123-32). Saval propuso primero (2003: 65-74, 87-101) la relación de Bouvila con el pícaro no solo por distintas características de la novela que la acercarían al género, sino también por la coincidencia del nombre propio de este —Onofre— con el del título de la novela de Gregorio González, *El guitón Onofre*; luego (2005, 71-85), tras saber por el propio Mendoza que no conocía tal relato picaresco a la hora de escribir su historia y conocer otros datos, rectificó y planteó, en la línea de documentada acomodación que ya había propuesto Brioso Santos (49-70), que *La ciudad de los prodigios* tiene rasgos de la novela picaresca pero la actualiza y trasciende y que Bouvila sería en todo caso incluso algo más que un pícaro moderno. Sin negar la repercusión transtextual de la novela picaresca en la obra de

Mendoza, como también y muy particularmente la de gánsteres e intriga, de tener que adscribir la obra a un género y el personaje de Bouvila a un tipo, parece más sensato, como ya he dicho, vincular la primera al género de la novela histórica y el segundo a la especial reformulación del mismo como otro modelo o tipo del financiero criminal.

Más que Onofre se ajustan a determinados estereotipos ciertos personajes, usualmente terciarios o figurantes, que, siendo poco complejos y profundos y resaltando sobre todo por su labor de ambientación y verificación, abundan en la obra; muy usualmente, además, estos tipos y otros muchos seres se vinculan a un determinado lugar —de vivienda o trabajo—, en una usual asociación metonímica entre el espacio y el ser que allí mora o trabaja; ocurre así con el almacén oculto y alejado para el anarquista Pablo, las míseras viviendas del puerto para los obreros de la Primera Exposición, el lujoso despacho para el rico criminal Canals, los salones ostentosos del Ritz para el banquete de la zarina, el caserón retirado y lleno de vigilantes del Tibidabo para la reunión de los masones y conspiradores, etc.

En su faceta de *individuo*, verdadera singularidad de la novela en general frente a otras formas narrativas que como la fábula o la parábola emplean más el *tipo* (Hawthorn 119), el personaje se muestra como ente personalizado —no social, representativo o simbólico—, y se relaciona con tres cuestiones fundamentales, vinculadas aunque metodológicamente distinguibles: identidad, denominación y caracterización.

La identidad del individuo, como la del propio personaje, aparece diseñada como un constructo cogenerado por la objetividad textual literaria y la labor interpretativa e identificativa del lector, dentro de la cual cobra un papel principal la atribución al personaje, en cuanto es percibido como tal, de un *tipo base* psicológico (Jannidis 185-95) que proyecta al mismo una serie de esquemas antropocéntricos y universales para concebirlo, analógicamente y aunque en un mundo ficcional, como *persona* —o incluso como seres humanizados en el caso de los animales o monstruos de las fábulas o las novelas de terror—; se entiende así que el personaje, ser ficcional o ficcionalizado incluso cuando responde muy directamente a un referente personal del mundo empírico, posee no obstante, como la persona, un lado exterior e interior, una personalidad y aspecto, una esencia y circunstancia, e incluso una *mismidad* —identidad esencial y permanente— e *ipseidad* —identidad evolutiva y cambiante—.

A la identidad del individuo hay que adscribir particularmente tres técnicas asociativas o transformadoras: el emblema, al que ya se ha aludido; la humanización, animalización o cosificación (*Animal Farm*, *Muertes de perro*, *Tirano Banderas*) como procesos estéticos y críticos inversos basados en la atribución —o vaciado de atributos— a un determinado ente ficcional de ciertas actuaciones y rasgos caracterológicos propios de otra especie —o la suya—; y la transfiguración (Bargalló 17), que incluye no tanto el travestimiento, esto es el disfraz u ocultamiento, como el desdoble personal (Jekyll-Hyde), la transustanciación momentánea (Drácula-vampiro) y la metamorfosis permanente (Dafne-laurel, Samsa-insecto). Entendemos que también conviene tener en cuenta aquí otras cuestiones, tanto la referida a la anagnórisis como las conectadas con las diversas modalidades semánticas del suspense —enigma, secreto, amenaza— (Bal 119-21; Valles 2008, 113-14).

Ausentes de la novela ciertas técnicas estilísticas reevaluadoras o degradatorias —como las citadas esperpentización, cosificación y animalización o humanización—, sí aparecen no obstante el ya mencionado *emblema*, que asocia al personaje de Bouvila con la ciudad de Barcelona, la técnica transfiguradora del travestimiento, que se ejemplifica justamente en el dueño de la pensión y padre de Delfina, Braulio, y la anagnórisis y la modalidad semántica suspensiva del secreto, que se vinculan al descubrimiento de la ocultación de la —original— personalidad de Delfina en la —posterior— actriz Honesta Lebroux.

La denominación, o el nombre, si bien no absolutamente necesario para un personaje narrativo —el investigador loco innominado de la serie detectivesca del propio Mendoza—, ya que tanto la descripción directa como los pronombres pueden funcionar como elementos de referencia (Margolin 1995, 374), suele ser el principal núcleo identificador y “centro de imantación semántica de todos los atributos” (Pimentel 63) del personaje. Dos casos particulares que atañen a la misma son la eponimia, o presencia del nombre del personaje en el título de la obra narrativa, y la apronimia, o denominación del personaje basada en uno de sus semas o rasgos de personalidad o físicos más conspicuos. Y es esta última una de las singularidades escriturales de Mendoza, de sus *estilemas* cabría decir, al subrayar nominalmente —sin duda como un recurso humorístico y de distanciamiento— alguno de los aspectos del carácter o aspecto de algunos de los seres del universo ficcional de *La ciudad de los prodigios*: Mostaza es rubio, Bizancio un cura, Castells un alto gigantón, una actriz se autodenomina Honesta, e incluso el mismo

apellido de Bou-vila es el de un ser que progresivamente construye su recto e invariable itinerario en una determinada ciudad.

Por último, la caracterización, ya planteada aunque ligada a la actuación por Aristóteles (50) —bondad, decoro, semejanza, constancia—, constituye el proceso de atribución a los personajes en tanto que individuos o seres ficcionales de una serie de rasgos físicos o psicomorales. Con respecto a la misma, habría que distinguir: el dibujo externo, interno o dual del personaje (prosopografía, etopeya, retrato); la auto y heterocaracterización (hecha por el propio personaje o el narrador); la caracterización onomástica y emblemática (hecha bien por identificación bien por presentación del personaje); y la caracterización directa e indirecta (hecha en bloque o diseminada a lo largo del relato).

No obstante, conviene precisar dos cosas. La primera es que, como otras cuestiones narrativas, la caracterización no es solo un fenómeno de objetividad e información textual sino también de inferencia y complementariedad subjetiva lectoral, tanto en el caso de un lector *implícito* o *modelo* (Iser 70; Eco 93) intratextualmente requerido como en la de un lector empírico: incluso textualmente, dependiendo de múltiples cuestiones, entre otras las de voz y focalización, las informaciones caracterológicas —recuérdense los *indicios* e *informaciones* de Barthes (1974, 19-23) o la paralipsis/paralepsis de Genette (206-7)— pueden ser falsas o inexactas, incompletas o excesivas, dudosas o creíbles, expresas o implícitas, enunciadas o abductivas, etc. En este sentido, cuanto más amplia, compleja, unificada y creíble es una caracterización, esto es, cuanto más directo y mayor es el grado de información textual, menor es la necesidad de actividad interpretativa lectoral del lector empírico y, lógicamente, menor es el requerimiento de cooperación que se efectúa intratextualmente al mencionado lector implícito o modelo; al contrario, la transferencia psicoafectiva o proceso identificador del lector con el personaje en cualquiera de sus cinco posibilidades (Jauss 239-91) requiere de densidad semántica en el personaje, de modo que es tanto mayor cuanto menos funcional, esquemático y plano es este textualmente dibujado.

La segunda precisión es que la naturaleza de ciertas narrativas, particularmente las más breves, condensadas y sugerentes (cuento, microrrelato), la existencia de novelas centradas fundamentalmente en un personaje o héroe y la propia economía narrativa en cualquier obra obliga a que muchos —la mayoría— de los personajes no estén

complejamente caracterizados. La simplicidad caracterológica, mayor o menor, es la que, en oposición a la complejidad, propició diversos análisis tendentes a clasificar a los personajes según el grado de caracterización;<sup>3</sup> para nosotros, un modelo categorizador debería tener en cuenta, sin embargo y entre otros aspectos, cuestiones diversas y de diferente índole respecto a los rasgos o informaciones caracterológicas, como la naturaleza de estas (físicas/psicomorales, acciones/cualidades), la profundidad y penetración (simplicidad/complejidad, superficial/profunda), la fuente narrativa (narrador/otro personaje/mismo personaje), el carácter de la información (objetivo/subjetivo, explícito/implícito, enunciado/inferido), la verosimilitud y credibilidad (veraz/falso, cierto/incierto, creíble/no creíble), la forma y la duración (en bloque/diseminada, circunstancial/permanente) y el criterio estético del diseño (realista/fantástico, surrealista/expresionista, serio/irónico, etc.)

La caracterización es un recurso muy usual en *La ciudad de los prodigios*, obra en la que resalta por los complejos y profundos perfiles caracterológicos y aspectuales de los personajes más relevantes y recurrentes, pero asimismo por las frecuentes prosopografías y etopeyas de otros muchos del variadísimo elenco que mimetiza la diversa población barcelonesa de los cuarenta años que median entre las dos Exposiciones Universales de 1888 y 1929.

Más o menos objetiva, detallada, expresa y directamente, se dibujan de modo *redondeado*, según la clásica denominación de Forster (74-84), todos los seres que ocupan un papel relevante como actores: Delfina, Braulio, Figa, Mostaza, Sicart, Ut y Castells. Por ejemplo, así se presenta por el narrador, en tres pinceladas seguidas, al rubio Mostaza:

Odón Mostaza era un perdonavidas de muy buena planta, disipado y gregario; no había en Barcelona ni en sus alrededores lugar de diversión donde no lo conocieran; como además de guapo era bullanguero y manirroto en todas partes lo querían bien. En compañía de Odón Mostaza Onofre Bouvila se hizo sin proponérselo con un círculo de amistades; antes nunca había tenido semejante cosa (Mendoza 160).

Pero, sin duda, el ser más densa, larga y complejamente caracterizado en la novela es, lógicamente, su protagonista. Bouvila. La imagen psicomoral del personaje se va construyendo paradigmáticamente mediante numerosos rasgos, algunos directos y expresos y otros indirectos e inferidos: la decisión, la falta de escrúpulos, la habilidad e inteligencia,

el empuje y la trayectoria invariable, la claridad de metas, la decisión, el afán de dinero y poder, etc. son algunos de sus atributos interiores. Su aspecto exterior se nos muestra casi al final de la obra, con un personaje ya viejo que contempla su propia imagen global, en esta breve prosopografía:

Al hacer esta reflexión escudriñó críticamente el reflejo de su figura en el cristal de la ventana del pasillo. Allí vio un anciano diminuto, encorvado y pálido, cubierto por un gabán negro con cuello de astracán y apoyado en un bastón con empuñadura de marfil. En la mano que no tenía en la empuñadura del bastón sostenía el sombrero flexible y los guantes. Todo ello le daba un aire de filigrana no exento de comicidad. La llegada de la monja interrumpió esta contemplación desconsoladora. (Mendoza 403)

## **Conclusiones**

Analizando los personajes de *La ciudad de los prodigios* hemos pretendido demostrar que, si bien su conceptualización depende de los distintos modelos teóricos (sociología, psicoanálisis, constructivismo, lógica modal y filosofía analítica, estética de la recepción, hermenéutica, etc.) que lo plantean como objeto de estudio, desde una perspectiva semiótica abierta e integradora cabe entender y estudiar al personaje narrativo como una entidad semiótica, con existencia autónoma y diferenciada en el mundo ficcional de la historia narrativa, e incluso en una(s) cultura(s), y que se muestra y puede concebir, a imagen y semejanza de una figura humana, a partir de una asociación analógica antropocéntrica con la persona física del mundo empírico (identidad, profesión, gustos, lados interior y exterior, etc.)

Frente a la idea narratológica clásica de la producción y existencia meramente textual del personaje, pensamos que su imagen está construida, con la mediación de los procesos cognitivos y socioculturales e ideológicos, mediante la asociación e intersección conceptual del aspecto productivo-objetivo (discursivo y autoral) y de la dimensión receptivo-subjetiva (interpretativo-constructiva o lectoral). Hemos planteado por eso cómo, en cuanto al papel del lector modelo o implícito y del empírico, la actividad interpretativa y la capacidad de identificación con el personaje son opuestas: la necesidad de cooperación interpretativa es inversamente proporcional al mayor grado de información textual, la transferencia psicoafectiva o proceso identificador del lector con

el personaje es menor en cambio cuando se trata de un concepto funcional o temático o de un estereotipo o individuo monocaracterizado que de un ser complejamente dibujado.

Finalmente, más allá de fomentar una dispersión desorganizada de cuestiones vinculadas al personaje (caracterización, actante, discurso de personaje, simbolización, nombre, actuación, etc.), mediante este análisis de *La ciudad de los prodigios*, dentro de un planteamiento exclusivamente metodológico y a imagen de la *persona física* del universo *real*, hemos propuesto distinguir dos ámbitos constitutivos en el personaje narrativo, sin merma de su unidad semiótica y discursiva en el mundo ficcional y en el *relato* narrativo: el de la actividad o del *hacer* y el de la entidad o del *ser*. En respectiva relación con los niveles o estratos narrativos de la fábula/historia y de la trama/intriga, consideramos que en el primer ámbito existen dos posibles *papeles* actuacionales, los de *actante* y *actor*, mientras que en el segundo hay dos posibles *facetas*, la representativa o simbólica y la identitaria o individual, la del *tipo* y la del *individuo*.

En coherencia con lo anterior, hemos vertebrado las distintas cuestiones que atañen al personaje narrativo en torno a esos cuatro ejes de su *hacer* y *ser*: su papel actancial (sujeto, adyuvante u oponente, héroe o antihéroe, protagonista o antagonista, figurantes o comparsas, pero también papeles temáticos: detectives, cómplices, víctimas, criminales...) y su papel actoral (actuaciones interescénicas —iteración, itinerario y trayectoria, interrelaciones— e intraescénicas —internas, verbales, factuales y cinésicas—); su faceta representativa (tipos y arquetipos, personajes-modelo y modelos de personaje) y su faceta individual (denominación, identidad —evolución, transfiguración, esperpentización, humanización, etc.— y caracterización).

## Notas

- <sup>1</sup> Nuestra distinción entre *individuo* y *tipo* dentro del ámbito del *ser* del personaje coincide en lo esencial con la diferenciación de las esferas mimética y temática de Phelan (282-99). Ambos, individuo y tipo están, como facetas del mismo personaje, evidentemente coimplicados y correlacionados: en esa misma idea, Schneider (607-39) denomina respectivamente procesos de *bottom-up* y *top-down* a los de transferencia de información textual desde el personaje al tipo y del tipo al personaje y Dyer (11-18), retomando una idea de Forster (74), considera que los estereotipos son vistos a menudo como *personajes planos prototípicos*.
- <sup>2</sup> Esta capacidad representativa o simbólica del personaje como *tipo*, ya percibida desde antiguo, sin embargo se teoriza modernamente con tal nombre por Hegel y se codifica y desarrolla

fundamentalmente primero por los escritores y críticos realistas (Balzac, Belinski, Dobroliúbov) y posteriormente, en sus variantes de la tipización y la objetividad artística, por muy diversos pensadores marxistas (Engels, Lenin, Lukács) que querían destacar la vinculación entre la obra y la sociedad.

3. Entre los diversos modelos, distinciones o simplemente ideas para clasificar o estudiar al personaje según su caracterización pueden destacarse los de Forster (74-84), Barthes (1980, 18-20), Chatman (126-41), Fishelov (422-39), Rimmon-Kenan (41), Hochman (16), Margolin (1995, 373-92; 2007, 66-79) o Emmott (295-321).

### Obras citadas

Aristóteles. Horacio. *Artes poéticas*. Ed. e introd. Aníbal González. Madrid: Taurus, 1987.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1985.

Bargalló, Juan. *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994.

Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural del relato". *Análisis estructural del relato*. 3ª ed. Ed. Roland Barthes. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974. 9-43.

\_\_\_\_\_. *S/Z*. Madrid: Siglo XXI, 1980.

Brioso Santos, Héctor. "La materia picaresca en la novela de Eduardo Mendoza *La ciudad de los prodigios*". *La verdad sobre el caso Mendoza*. Coord. José V. Saval Fernández. Caracas: Fundamentos, 2005. 49-70.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Harper & Row, 1990.

Chatman, Seymour. "Existentes". Seymour Chatman. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus, 1990.

Dyer, Richard. "The Role of Stereotypes". Richard Dyer. *The Matter of Images: Essays on Representations*. New York: Routledge, 1993. 11-8.

Eco, Umberto. *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1987.

Emmott, Catherine. "Constructing Social Space: Sociocognitive Factors in the Interpretation of Character Relations". *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Ed. David Herman. Stanford: CSLI Publications, 2003. 295-321.

Fishelov, David. "Types of Character, Characteristics of Types." *Style* 24 (1990): 422-39.

- Forster, Edward M. *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate, 1983.
- Garbisu Buesa, Margarita. “El juego realidad-ficción en *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 16 (2000): s/p. 29 de agosto de 2015.
- Garino-Abel, Laurence. “*La ciudad de los prodigios*, un exemple postmoderne d’écriture osiriaque”. *Postmodernité et écriture narrative dans l’Espagne contemporaine*. Coord. Georges Tyras. Grenoble: CERHIUS, 1996. 135-44.
- \_\_\_\_\_. “Eduardo Mendoza”. *Le roman espagnol actuel: tendances & perspectives, 1975-2000*. Coord. Annie Bussière-Perrin. Montpellier: Éditions du CERS, 1998. 223-46.
- Genette, Gérard. *Figures, III*. Paris: Seuil, 1972.
- Giménez Micó, María José. *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*. Madrid: Pliegos, 2000.
- Greimas, Algirdas J. “Los actantes, los actores y las figuras”. *Semiótica narrativa y textual*. Coord. Claude Chabrol. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1978. 183-99.
- Hawthorn, Jeremy. *Studying the Novel: an Introduction*. 3 ed. London: Arnold, 1997.
- Hochman, Baruch. *Character in Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.
- Jannidis, Fotis. *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: De Gruyter, 2004.
- Jauss, Hans Robert. “Los modelos interactivos de la identificación con el héroe”. Hans Robert Jauss. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la interpretación*. Madrid: Taurus, 1986. 239-91
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4ª ed. Madrid: Gredos, 1981.
- Kripke, Saul A. *Reference & Existence: the John Locke Lectures for 1973*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Lotman, Iuri M. “La composición de la obra de arte verbal”. Iuri M. Lotman. *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978.
- Margolin, Uri. “Characters in Literary Narrative: Representation and Signification”. *Semiotica* 106 (1995): 373–92.
- \_\_\_\_\_. “Character”. *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Hermann. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 66–79.

- Mendoza, Eduardo. *La ciudad de los prodigios*. Austral. Madrid: Espasa Calpe, 2006.
- Moix, Ana María. "Un clásico moderno". *El Mundo* [Madrid] 20 junio 2011: 18.
- Navajas, Gonzalo. *Más allá de la postmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB, 1996. 40-7.
- Phelan, James (1987). "Character, Progression and the Mimetic-Didactic Distinction". *Modern Philology* 84 (1987): 282–99.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México DF: UNAM-Siglo XXI, 2005.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 2002.
- Ruiz Tosaus, Eduardo. "De la manipulación histórica en *La ciudad de los prodigios*". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 17 (2001): s/p. 29 de agosto de 2015.
- Saval Fernández, José V. *La ciudad de los prodigios, de Eduardo Mendoza*. Madrid: Síntesis, 2003.
- \_\_\_\_\_. "El guitón Onofre Bouvila, el pícaro moderno de *La ciudad de los prodigios*". *La verdad sobre el caso Mendoza*. Coord. José V. Saval Fernández. Caracas: Fundamentos, 2005. 71-85.
- Schneider, Ralf. "Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction". *Style* 35 (2001): 607–39.
- Valles Calatrava, José R. "Introducción". Eduardo Mendoza. *La ciudad de los prodigios*. Austral. Madrid: Espasa Calpe, 2006. 9-25.
- \_\_\_\_\_. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- \_\_\_\_\_. "Hacia una nueva propuesta teórica de sistematización de los estratos del texto narrativo. Fábula, trama y relato como planos funcional, actuacional y discursivo". *Revista de Literatura*. 78.156 (2016) [en prensa].
- Valls, Fernando. "La narrativa española, de ayer y hoy". *El País* [Madrid] 5 diciembre 2000. [http://elpais.com/diario/2000/12/05/cultura/975970804\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/12/05/cultura/975970804_850215.html)
- Villanueva, Darío. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- Wells, Caragh. "The City of Words: Eduardo Mendoza's *La ciudad de los prodigios*". *The Modern Language Review* 96.3 (2001): 715-22.
- Zunshine, Lisa. *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State UP, 2006.

