

LA CARACTERIZACIÓN DE UN PERSONAJE COMPLEJO: EL HAMLET GARCÍA DE PAULINO MASIP.

Miguel Ángel Muro
Universidad de La Rioja

El objeto de este artículo, como propio de la crítica literaria, es bifronte. Me interesa, por un lado, reflexionar sobre la categoría del personaje y, más en particular, sobre qué constituyentes debe integrar una metodología que pretenda su interpretación; por otro, me interesa averiguar cómo ha sido configurado el personaje de Hamlet García: tarea poético-estética ésta en la que, a mi juicio, radica buena parte de la excelencia de esta novela. Entiendo ambos intereses como complementarios, en la medida en que el establecimiento y aplicación de un modelo de análisis de personajes ayudará a la interpretación de la novela de Paulino Masip y, en correspondencia, lo averiguado en la interpretación de la novela contribuirá a la puesta a punto del modelo.

Toda caracterización de un personaje conlleva una teoría sobre esta categoría narrativa. La mayor parte de las veces tal teoría no se explicita (hasta puede sospecharse que tampoco se reflexiona sobre ella), lo que, en buena lógica, suele derivar en una práctica interpretativa asistemática, que, además, sólo se ejerce sobre el texto narrativo, como objeto realizado (*ergon*), sin remontar la vista hacia la actividad de caracterización (*energeia*). Ello, claro es, no impide resultados interpretativos acertados, pero deja la propia actividad de interpretación a expensas de la cualidad singular del crítico y expuesta a los palpitos de la intuición: situación poco propicia tanto para hacer avanzar los conocimientos sobre qué sea un personaje, como para construir sobre ella una metodología de interpretación adecuada.

Como en tantos asuntos capitales del ámbito literario, la teoría de la literatura, la crítica literaria y la historia de la literatura deben conjugarse de forma complementaria para permitir una comprensión cabal del personaje, mediante un acceso a él que se sustente en lo que aporte la teoría, que establezca –en lo posible– los elementos de la actividad de caracterizar y que se contraste continuamente con la práctica crítica efectuada en la historia de la literatura.

La teoría de la narración parece polarizar las concepciones sobre el personaje en torno, por un lado, a una visión funcional actancial y, por otro, a una visión psicológica (o psicologizante). La primera, ya presente en Aristóteles y característica del pensamiento formalista, funcionalista y estructural, se caracteriza por hacer al personaje dependiente de la

trama, al punto de convertirlo en un papel o esfera de acción. La segunda, propia –habría que decir por oposición– de tendencias no funcionalistas (desde la filología tradicional hasta la crítica más o menos impresionista o asistemática), se caracteriza por transferir isomórficamente los rasgos de la persona al personaje. Se podría plantear, así, que la índole del enfoque crítico determina la concepción sobre el personaje, pero no es sólo esto, ya que también puede observarse la influencia que tiene el *corpus* sobre el que se indaga: relatos fuertemente estereotipados (desde los cuentos folklóricos hasta las novelas policíacas) favorecen la concepción del personaje como deudor de la acción, mientras que relatos en los que la previsibilidad es menor, dan mayor juego a personajes más complejos y, con ello, a que se plantee su isomorfismo con la persona.

Ahora bien, esta aparente polarización pierde nitidez cuando se abandonan las propuestas extremadas y cuando se entra en la práctica de interpretación. Cuando se abandonan los *corpus* exclusivistas (sobre todo los estereotípicos) y se evita el error de confundir personaje con persona (y mundo literario con mundo real), es cuando se da paso a lo que se denominan "teorías abiertas", aquellas en las que, cuando menos, se suman las dos visiones. Del mismo modo, cuando se pasa de la reflexión teórica a la práctica de interpretación, se propicia un cambio en la cuestión: ya no es ¿cuál de los dos componentes –acción o personaje– es el determinante en un relato?, sino, ya específicamente, ¿cómo se configura un personaje? Así centrada la cuestión las dos perspectivas se suman: la función pasa a ser un rasgo constitutivo del personaje, sumado a los "psicológicos" (siempre entendidos como psicológicos de papel), al punto de poderse hablar de personaje funcional, constituido por rasgos psicológicos o de otra índole, considerados desde su función en la trama y su estructura de relaciones (Bobes, 1985: 87).

El personaje puede ser considerado, entonces, según el nivel de análisis a que se atienda, como una unidad sintáctica, funcional, estructural (*actante*), y como una unidad semántica (Bobes, 1985), conformada por un paradigma de rasgos, entendidos estos como "cualidad personal relativamente estable o duradera" (Chatman, 1990: 135), siempre que se traduzcan como adjetivos narrativos que atraviesan un Nombre Propio, en la acertada propuesta de Barthes (1980: 55-56), y que se le sumen otros componentes como sentimientos o estados de ánimo.

La caracterización, entendida como "la técnica de construcción del personaje a través del texto narrativo" (Genette, 1998: 94), dista de ser una actividad obvia o sencilla. Como nota con acierto Genette, no es una categoría específica del relato, sino un "efecto", algo que se consigue por la actividad de diferentes instancias narrativas, como la designación, la descripción, la focalización, el relato de palabras y de pensamientos, la relación con la instancia narrativa, a las que cabría añadir la función, la procedencia de los datos o la amplitud que consigue (Bobes, 1985: 87). Cabe plantearse, además, si se ha de atender a la funcionalidad del personaje antes o al mismo tiempo que a su composición "psicológica". Se ha de prestar interés, también, a los que Rimmon-Kenan (1983: 59 y ss.) denomi-

¹ Algo que se plantea en Bobes (1985) con realizaciones prácticas diferentes.

na "indicadores de carácter", cuando atiende a si el carácter se configura por "definición directa" o mediante "presentación indirecta", prestando atención a las acciones desarrolladas por el personaje, relaciones que entabla con otros, etc.; algo que entronca con los principios que operan para construir al personaje, como la repetición, la acumulación, las reacciones con otros, las transformaciones que experimenta (Bal, 1990: 94). En otro orden de cosas se ha de considerar si la técnica de configuración es compleja (perspectivística, con múltiples rasgos...) o simple; si es abierta (y da posibilidades al lector para que complete el diseño del personaje) o cerrada (imponiendo un personaje acabado). Y en cuanto a los rasgos, se ha de tener en cuenta cuáles son los rasgos mediante los que se configura al personaje y de qué índole son: si psicológicos, si físicos, si relativos a "fenómenos psicológicos más efímeros", como "sentimientos, estados de ánimo, pensamientos, motivos temporales, actitudes y cosas parecidas" (Chatman, 1990: 135); del mismo modo, ¿qué importancia y amplitud se les concede?, ¿cuáles son los esenciales?, ¿cuáles se convierten en funcionales?, ¿alguno de ellos es compartido por varios o todos los personajes? En otro orden de cosas, se ha de atender también a si son personajes o "figuras"², si son personajes prototípicos o no, si son ambiguos (o redondos) o planos, y si protagónicos o secundarios.

Múltiples son, como puede verse, los elementos congregados en torno a la caracterización, y han de tenerse en cuenta cuando se establece una metodología de interpretación, y cuando se lleva a cabo la interpretación específica.

Pero claro es que la metodología de indagación no puede ser un troquel aplicable rígidamente a toda obra, sino un instrumento orientador que se acomode con ductilidad a cada texto a que se aplica, ya que, en primer lugar, es muy difícil (quizá imposible y hasta indeseable, si bien se piensa) presentar un modelo exhaustivo, que abarque todos los elementos posibles de caracterización, y, en segundo lugar, no todos los elementos del método se activan por igual en todas las novelas.

Veamos qué es lo que ocurre al indagar sobre la caracterización del Hamlet García en la novela de Masip (1987).

No es fácil determinar cuál es el tema del *Diario*, ni tampoco cuál pueda ser su secuencia básica, pero de manera muy general puede aventurarse que se trata del relato autodiegético de la crisis de desequilibrio afectivo e intelectual que experimenta Hamlet García, filósofo metafísico ambulante, al contacto con la guerra civil española del 1936, en Madrid, durante los primeros meses de la contienda. Al mismo tiempo, es una mirada extrañada sobre la guerra civil y un intento de explicarla. Hamlet García, podemos adelantarlo, es un personaje existencial, convulsionado por la guerra y en busca de sus raíces³.

² Barthes las distingue del personaje por su dimensión simbólica: "no es ya una combinación de semas fijados en un Nombre civil, y la biografía, la psicología, el tiempo no pueden apoderarse de él; es una configuración incivil, impersonal, acrónica, de relaciones simbólicas" (Barthes, 1980: 56).

³ Claro es que sobre el resumen argumental se pueden efectuar lecturas de tipo ideológico o, incluso, epistemológico. Así, en la primera vertiente, Sanz Villanueva entiende que la finalidad de la novela es la de juzgar la necesidad de compromiso de los intelectuales (*vid.* Juan Rodríguez, 1998); Naharro-Calderón (1993: 232) considera al *Diario* como una "parodia de actitud asocial", y, en par-

Hecha esta lectura, puede plantearse que la novela presenta una secuencia básica de desequilibrio, y que los rasgos que constituyen al personaje funcional serían los de hombre, joven todavía (35 años), extraño metafísico, insatisfecho.

El nombre del protagonista (adelantado al título en un acto ostensivo) es altamente significativo y anticipador de complejidad. Por clara intertextualidad remite con el nombre al prototipo literario de la duda y la crisis; con el apellido (decididamente común, español) se hace colisionar lo literario con lo "real", lo elevado con lo a ras de suelo.

Son numerosas (hasta en ocho ocasiones) y funcionales las referencias a su físico, poco agraciado, que hace Hamlet García. *El Diario* arranca con una presentación en que se describe como de "contextura apoplética". Los rasgos físicos son funcionales, porque parte de la crisis que experimenta el personaje tiene que ver con la toma de conciencia de su corporeidad y con la tentación sexual que le sobreviene en varios momentos de la novela, singularmente al contacto con Eloísa, su discípula, que se convierte en un vigoroso sujeto de tentación para el protagonista. Es altamente significativo, al respecto, el fragmento de la historia (motivo) en que Hamlet, desasosegado por sus sentimientos hacia la muchacha, se enfrenta al espejo para descubrir rasgos físicos que corroboren su disposición temperamental, recién descubierta.

Numerosísimas y de enorme importancia son las apreciaciones sobre la psicología e (¿o?) idiosincrasia del personaje que hacen él mismo u otros personajes. El propio Hamlet habla con vanidad de la "singularidad" de su carácter, en el que el rasgo caracterizador más evidente (¿importante?) es el de la duda. Ínsita en la connotación intertextual del nombre propio prototípico, el propio personaje la explicita en su escritura: al referirse a los "cimientos" de su alma, los caracteriza como de "indecisos", y al hablar de su actitud más frecuente ante cualquier problema importante, declara reaccionar vacilando, divagando, dudando. Su actuación corrobora estos rasgos: ante cualquier circunstancia o acontecimiento, Hamlet plantea y sopesa posibilidades, sin optar por una solución, inseguro, vacilante, irresoluto. La propia superficie textual de su diario refleja este rasgo caracterizador con la abundancia de estructuras sintácticas interrogativas y disyuntivas.

En los fundamentos del carácter de Hamlet están también, como él mismo define, el desconcierto ante el mundo, que experimenta muy pronto, una "timidez fundamental", sobre todo en lo sexual (que se corroborará por su comportamiento erótico), en su abstracción de la realidad ("distráido y absorto", "inquieto perpetuo de las nubes") y en su falta de voluntad ("sin iniciativa", "sin esqueleto interior", "desangelao", dice de él Adela). Esta falta de consistencia y abulia son las que subraya Ofelia, su mujer, cuando, como reproche, lo define como "hombre nebuloso" o "vía láctea", en definición que Hamlet reco-

titular, "la parodia del escapismo de los espectadores endiosados a lo Ortega". Como lectura de otro signo, es sugerente la aportada por Naharro-Calderón, cuando atiende a los problemas epistemológicos que se plantean en el texto: "El autorreflexivo de las aporías de cómo representar el discurso social a través de la ficción, gracias al dilema polifónico del discurso poético-metafísico de Hamlet y el histórico-social de García" (*Id.*). De cualquier modo, objeto y objetivo del artículo me obligan a recorrer otro camino.

ge con cierto agrado, como acertada: "Sí quizá sea yo un poco Vía Láctea desparramada sin objeto, ni contorno en la noche de la vida contemporánea" (p. 24).

Sobre estos rasgos constituyentes básicos vienen a sumarse otros coincidentes y casi redundantes: Hamlet es personaje que se define a sí mismo como evasivo, inoperante, estático y contemplativo, reacio a la novedad y estoico (afirma, incluso, no tener temor al paso del tiempo ni a la muerte).

Su profesión, metafísico ambulante, se compadece con estos rasgos "psicológicos". Se define ante los milicianos, aun arriesgándose al peligro por la incompreensión, como "investigador paseante de la verdad absoluta" (p. 201), y ante la convulsión de la guerra, su profesión le sirve como justificación para su retraimiento: "Soy metafísico", arguye en su debate con Hurtado, el derechista oculto en su casa, "Los problemas sociales y políticos no me han interesado nunca. Desde mi ángulo son minucias fugaces y transitorias sin ningún valor trascendental" (p. 236).

Con tales condiciones, no es de extrañar que el juicio de otros personajes apunte no hacia la "singularidad" del carácter, que se adjudica el propio Hamlet, sino hacia el desequilibrio ("algunos me creen tonto o loco"); Eloísa misma le dice con cariño que siempre ha estado "un poco loco". Pero este rasgo va a ser matizado por el propio protagonista, por un motivo fundamental: si la novela relata una crisis, la noción de equilibrio de la que se parta es de gran interés. Así, Hamlet, ante el inicio de su propia conmoción interna y la convulsión que experimenta la ciudad en guerra, manifiesta no haber perdido la cordura ("soy de las pocas personas que conservan su equilibrio de siempre"), aunque todo dependerá de la concepción desde la que se enjuicie ("Juzgado desde este punto de vista yo estoy loco puesto que obro al revés de todos los madrileños"). Tampoco coinciden las apreciaciones del protagonista con algunas valoraciones morales que efectúan algunos personajes. Para Ofelia, su retraimiento y abulia no son otra cosa que egoísmo; algo que también piensa el dueño del café esquilmado por los milicianos, quien va más lejos y lo considera "un intelectual de esos que no tiran la piedra, pero azuzan para que otros la tiren" (p. 138). El mismo Daniel Lejarra, su discípulo, que lo presenta a sus camaradas como un hombre "sabio y bueno" (p. 167), le reprocha a continuación su reclusión en la torre de marfil de su condición de metafísico.

El personaje de Hamlet García se configura también por las convicciones que expone en su diario sobre asuntos capitales⁴. Es cimental, a este respecto, la manifestación de pesimismo sobre la condición humana, con ribetes de misantropía:

"A fuerza de vivir en las nubes he conseguido sentir alguna simpatía por los hombres. Desde arriba el espectáculo de la humanidad es tolerable. Pero cada vez que las necesidades de la vida me obligan a meterme entre ellos, a enterarme de las cosas que hacen, salgo rebotado como pelota elástica que golpea contra una pared. Estas reflexiones son

⁴ La forma de abordar estos aspectos remite a *Niebla* de Unamuno, en la que, también, el protagonista va cuestionándose conceptos y valores, ensartándolos al hilo de la trama, o, en ocasiones, llegando a constituir el verdadero hilo de la trama.

de una puerilidad absoluta, a nada conducen, ni nada aclaran. Después de decretar que la humanidad es una manada innumerable de imbéciles, que ha sido siempre así desde el principio de su existencia y que, según todas las trazas, lo será por los siglos de los siglos, todo sigue como estaba, porque no hay otra para cambiarla por ella." (p. 117). Así, no extrañará que eluda, mientras puede, la responsabilidad y solidaridad ante la injusticia social y el horror de la guerra, porque, desde su idiosincrasia y concepción de metafísico, son, como expone en diferentes momentos, accidentes sin mayor trascendencia en el curso de la humanidad, o una vuelta a la tortilla del poder o un juego iniciado por los sublevados. Ante la vida como concepto reacciona declarando que, si es creación de Dios para lo que predica la Iglesia, se trata de una broma macabra; pero, de igual modo, si sólo es el efecto de un choque fortuito de moléculas, y un nacer para morir, todavía tiene menos sentido: "como la blasfemia en labios de un ateo" (p. 73). Manifiesta rechazo a la Naturaleza y al Estado, en la medida en que son enemigos del hombre, que debe entablar una tensión dialéctica con ambos, ya que no se puede vivir fuera de ellos, pero sólo se vive en la medida en que se los vence. (pp. 78-9). Considera al pueblo como temible: constantemente huye de él, porque su fuerza desbordada amenaza con deshacer su "frágil castillo interior" (p. 113). El rechazo se convierte en aversión "instintiva" cuando habla del ejército: su brutalidad y su cualidad de "funcionarios de la Muerte" le parecen deplorables. Respecto a la mujer, hay una decena de apreciaciones, en correspondencia a la importancia funcional que la mujer, en general, y las mujeres particulares de la novela van a tener en la crisis que experimenta el protagonista. No es muy elevada la opinión que Hamlet García expresa sobre la mujer: manifiesta de ella que rechaza el pasado y cuanto no es fructífero para su vida (p. 25), que no conciben que el hombre pueda cambiar por otra causa que no sean ellas mismas (p. 32), que tiene "un destino físico", mientras que el hombre lo tiene intelectual (p. 60), que se contradicen en ellas la belleza y el pensar grave (p. 68), que fingen sin esfuerzo (p. 90) y que su mente es clara, sencilla, concreta (p. 302).

Estas convicciones, expresadas por el propio personaje, presentan una coherencia, más o menos acusada, con los rasgos que configuran su carácter; hay, sin embargo, una que, aun expresada una sola vez tiene importancia en la configuración del Hamlet García: la asunción del destino. En el momento álgido de su crisis, zarandeado por la guerra y la presencia tentadora de Eloísa, Hamlet declara que "el hombre debe atenerse fielmente a su destino" (p. 282). No dejaría de ser un rasgo menor, aislado y circunscrito al momento concreto de la situación erótica que experimenta, si no fuera porque viene a entroncar con la línea temática de la guerra, en la que el destino se aduce de manera reiterada como una causa explicativa principal de la tragedia.

Un personaje se configura también por sus acciones y por comportamiento. Las acciones de Hamlet García vienen a refrendar su condición básica, irresoluta, abúlica y nebulosa, ya que toda acción normal (desde comer fuera de casa, preparar una comida en la suya o recorrer las calles) se convierte para él en tarea de Hércules.

La conducta natural o habitual de Hamlet García se caracteriza por la inhibición: el

encogimiento de hombros es su movimiento más característico, que acompaña al repliegue, la huida, la inacción, o la impasibilidad ante cualquier situación problemática.

Pero, como quedó dicho, el *Diario* es el relato de una crisis de desequilibrio, lo que va a hacer que algunos de los componentes del personaje se modifiquen; no, evidentemente, los que constituyen su idiosincrasia (ya que implicaría un claro atentado a la verosimilitud), pero sí los relativos a comportamiento y, singularmente, los que tienen que ver con su condición y profesión de metafísico.

Podría decirse, atendiendo a la pragmática interna del relato, que el diario de Hamlet García, nace, en efecto, para consignar la conmoción que experimenta su autor. Diversos acontecimientos y experiencias hacen que el personaje perciba modificaciones que le llevan a poner en cuestión su visión del mundo y, yendo a lo hondo, a "buscar las raíces de su personalidad" (p. 283).

La crisis de Hamlet García comienza incubándose meses antes del comienzo de la guerra civil y eclosiona con la convulsión de la contienda. Son varias y de diferente calibre las experiencias nuevas habidas por el protagonista y todas ellas tienen como constantes el cuerpo, la muerte y el sexo. Las más importantes de estas vivencias son, en un sentido, el ver la muerte cerca (al estar a punto de caer del tranvía) y la revelación de la animalidad subyacente a la especie humana que impregna un momento de la lidia al que asiste como espectador; ambas lo retrotraen al momento del parto de su primer hijo, como parte del viaje que inicia a las fuentes primigenias de la humanidad. En otro sentido, es primordial también el desvelamiento de un impulso erótico que, aun casado y padre, confiesa no haber sentido nunca. La infidelidad de su mujer, el atractivo sexual de su criada, la noche pasada con Adela, la prostituta (aun sin hacer el amor) y, sobre todo, la constante y creciente tentación que supone para él la presencia de Eloísa, su joven y bella discípula, hacen de lo carnal, lo erótico y lo sexual, componente capital del desequilibrio del personaje.

Es acierto del autor haber planteado el relato de la conmoción de su protagonista de manera gradual y, como corresponde a un personaje caracterizado por la duda y una abulia paralizante, con un debate interno agónico. Así, la tensión adquiere características dramáticas (también en el sentido teatral: situaciones resueltas mediante voces interiores del propio personaje contrapuestas) y va agudizándose de manera progresiva, pero con momentos de distensión aparente que sirven para relanzarla.

Tras las experiencias primeras (el tranvía y la muerte, la animalidad del hombre en el toreo y el adulterio de su mujer), la llegada de la guerra comienza a provocarle a Hamlet García experiencias desasosegantes que promueven su debate interno. La política, votar o no hacerlo, llevar a su cuñado sublevado al Cuartel de la Montaña, le plantean problemas morales, que estallan en la noche del 19 de julio en un cúmulo de novedades (la injusticia social, la determinación del pueblo, la cercanía a la mujer prostituida...) que el personaje se ve incapaz de asimilar. El final de este episodio de crisis es, como en muchos otros, la vuelta a casa, metonimia de su morada interior, donde constata su estado: "La rotura de mi equilibrio no ha sido tan grande que haya dado en tierra con él" (p. 171). Pero a partir de esta noche ya no hay vuelta atrás. Como contaminado, acontecimientos de toda índole (no forzosamente trágicos

ni intensos) llevan a temporales desgarros de su unidad interior (p. 176), a paros de su "maquinaria del alma" (p. 184). La solución momentánea cree encontrarla Hamlet entonces en permanecer recluido en casa, pero tarda poco en abandonar su refugio, porque, por un lado, le acomete un sentimiento agudo de soledad y, por otro, experimenta una atracción por la ciudad que observa desde su balcón, como si se mirara en un espejo, descubriendo la semejanza entre la conmoción de la calle y la suya propia (p. 177). La consideración de lo fácil y estúpido de la muerte (un miliciano manipula irresponsablemente el máuser, apuntándole) le hace constatar y reconocer lo agudo de la crisis que está experimentando: "Anoto con amargura que se está produciendo dentro de mí una disociación de las raíces más entrañables de mi ser. [...] la filosofía ya no me cubre enteramente y el pobre hombre que escondía surge, a trechos a la superficie" (p. 194), escribe en su diario el 22 de julio. A partir de ahí, contagiado a su pesar de la locura bélica ("viento de torería") del ambiente madrileño y huyendo cuando puede por sacudirse de ella, termina siendo arrastrado por el "gran ciclón" de la contienda. La cara de Eloísa, que busca asilo en su casa, es para Hamlet un resumen de la guerra de la que ya no puede evadirse. El miedo a los bombardeos, la noticia de los "paseos" y asesinatos, sus conversaciones polémicas con Daniel (su discípulo, ahora miliciano) y Hurtado (derechista acogido en su casa), lo sumergen por completo en la guerra, lo conmueven profundamente y perturban su serenidad. A la guerra como factor de conmoción la llegada de Eloísa viene a sumar la tentación erótica, en una combinación explosiva, que da lugar a otro clímax de la crisis, reflejado así en el diario: "¿Y en ti, Hamlet, qué ha pasado en ti? Las sirenas sonaban como las trompetas de Jericó, y a su alarido caían las murallas de tu ciudad interior que se ha quedado desnuda, inerme, propicia a todos los asaltos. Creo que nunca volverán a crecerte. Y sientes una gran angustia. Y sientes como una gran liberación" (p. 313). El "Diálogo entre sueños" es una explicitación dramática de la agonía en la que se van sumando el poder lastrante de la guerra, la atracción vertiginosa de Eloísa y el deseo de ser otro hombre. Los días siguientes, que pasan "negros, vacíos, inútiles" (p. 322) lo encuentran debatido entre dos angustias ("la que me llega de fuera y la que nace dentro de mí y no tiene nombre", p. 322), hasta una conclusión palmaria: "No hago nada, no puedo hacer nada. ¿Fui alguna vez un metafísico? La pregunta me hace sonreír extrañamente" (p. 323). El diario se encamina hacia su final trunco, cuando Hamlet siente agudizarse su deseo sexual por Eloísa, constantemente reprimido, y contempla al mismo tiempo el amor que nace entre la muchacha y su joven discípulo, Daniel Lejarra. La crisis desencadena en Hamlet un compás de espera, en el que callan sus voces interiores; cesa su debate interno, con un silencio preludiante de algo que por el momento no se concreta. Cuando se revela la razón de este silencio, Hamlet concluye enlazando sus primeras experiencias radicales (la muerte y la vida, la animalidad, el parto) con la guerra: "Estoy pariendo. Todos estamos pariendo. La guerra es el parto gigantesco de un útero múltiple y monstruoso" (p. 330).

Esta crisis, planteada como un proceso y con un tenso debate vital, da lugar a una serie de sentimientos y estados de ánimo que, obviamente, también contribuyen a la caracterización del Hamlet García. Los más reiterados y característicos son la angustia, el miedo y la soledad; junto a ellos, en momentos concretos, la tristeza, la intranquilidad, la turbación,

el sentir la conciencia rebasada, el estar hundido o de mal humor o el sentir celos violentos o ira; pero no todos los sentimientos del protagonista son negativos: el diario consigna momentos de alegría, de felicidad y de serenidad gozosa, como contrapunto a los anteriores, en el vaivén que constituye la aventura interior del personaje.

Proceso de tal calado como el descrito produce variaciones en el comportamiento del protagonista: el encogimiento de hombros, el repliegue y la impasibilidad dan lugar a momentos concretos de conmoción y aun de profunda indignación; la contemplación de la vida sin compromiso y la inacción, al compromiso y la solidaridad.

Pero, sin duda, los más llamativos de estos cambios son los que tienen que ver con su condición y profesión de metafísico. Hamlet se revela en el proceso de la crisis como un, cuando menos, curioso metafísico que, ante las experiencias insólitas reacciona descubriendo el vigor de lo (su) físico y lo caedizo de lo que está más allá de lo físico. Ya en su segunda experiencia notable, cuando intuye, conmovido, el retroceso del torero "hacia las fuentes primeras del ser", y trata de darle una explicación, Hamlet llega a una conclusión reveladora: en la conjunción de toro y torero "se ha perdido lo más adjetivo y caedizo, es decir, la metafísica", y comenta, entre asombrado e irónico: "¡Hermosa conclusión para un profesor de esta disciplina así sea tan ambulante como yo soy!" (p. 39). Ante el engaño de su mujer también confiesa no haberse "conmovido metafísicamente", sino haber sentido "un gran estupor físico" (p. 54). La reflexión sobre la muerte, que lleva a cabo el 16 de julio, su falta de temor ante ella y el temor ante la inmortalidad, lleva aparejado un nuevo cuestionamiento de la metafísica: "Si no quieres ser inmortal ¿qué sentido tiene tu metafísica, Hamlet? Me respondo: Tiene sentido, ¿por qué no? Ni la metafísica es mía, ni aunque lo fuera moriría conmigo"; en este caso el cuestionamiento de la metafísica deriva en la conclusión de la carencia de un sistema de pensamiento articulado: "Jamás he pretendido darle lógica al sistema filosófico que no tengo. Y menos en estas cuartillas donde me vuelco tal como soy en el instante en que escribo" (p. 99). Pero ya en el vórtice de la crisis la metafísica salta hecha pedazos: "No hay metafísica posible", concluye en su debate en sueños, "La sangre es un lastre excesivamente pesado y no puedo con él" (p. 318), y en un apunte de vigilia completa su desalentadora conclusión: "¿Fui alguna vez un metafísico? La pregunta me hace sonreír extrañamente" (p. 323), que acentúa su dramatismo poco antes del final del diario: "¿no pueden ser mi vida y mi vocación metafísica profundos, tremendos errores, desviaciones ¡ay! irreparables?" (p. 325).

Las experiencias desestabilizadoras de Hamlet García repercuten, pues, fundamentalmente en su condición de metafísico y podría entenderse que, metonímicamente, a través de ella en su idiosincrasia, en la medida en que la profesión parece emanada de sus rasgos constitutivos. Ciertamente es que estas modificaciones dotan de mayor tensión dramática a la vividura del protagonista, pero no puede obviarse que también revelan un fallo de construcción del personaje en la novela. Hamlet García es metafísico porque así lo dice él mismo (y lo necesitaba su autor), no porque en ningún momento nos muestre un proceder, y menos un pensamiento, de tal. Que las primeras conmociones hagan tanta mella en su condición de metafísico muestra que ésta es casi epidérmica, y no cabe duda (ya lo cons-

tataba Aristóteles en la *Poética*) de que el drama de un personaje conmueve más en la medida en que las crisis atentan contra cimientos firmes.

Hamlet García también se configura por sus relaciones con otros personajes. La funcionalidad de estas relaciones (valga la redundancia) es notable en los casos de Ofelia, su mujer (que lo define y que, como adúltera, desequilibra a Hamlet hacia lo corporal), Clotilde (que orienta ese desequilibrio hacia el sexo), Adela (que, como prostituta, supone la encarnación del sexo) y Eloísa (que se constituye en sujeto de tentación sexual por antonomasia para Hamlet). Conjuntados estos personajes femeninos se observa que responden a un mismo papel actancial, que es el de la tentación. Del mismo modo, otro conjunto de personajes van a cumplir la función actancial relacionada con la guerra, que podría considerarse también como de tentación, en este caso bélica. En este papel actancial se incluyen Leonardo Montero, el padre de Eloísa, Daniel Lejarra, su discípulo hecho miliciano, Salus y su familia, que vinculan el frente con la ciudad, Sebastián, su cuñado sublevado, Hurtado, el derechista acogido en su casa, y personajes grupales como los milicianos de la noche del 19 de julio, o el pueblo de Madrid, más o menos numeroso, más o menos definido.

Pero hay algo más en relación con los personajes; en la construcción del Hamlet García, Paulino Masip ha planteado una relación especular. Con Hamlet en pleno debate vital aparece por sorpresa en su vida José Lazcano. Este es un personaje con enormes parecidos a Hamlet, enfrentado como él a la convulsión de la guerra, pero que no ha sucumbido a la crisis. Como Hamlet, se define como pequeño burgués, liberal, escéptico (p. 315), que se considera "como individuo entidad suficiente" (p. 316), es profesor de historia y contrario a la política. Hasta aquí las concordancias, pero Lazcano ha resuelto el problema moral que supone el cataclismo de la guerra encauzándolo con la actividad: "¿Entonces qué [hacer]? Trabajar como venía trabajando: crear mientras los otros destruyen, hacer algo mientras los otros deshacen, para que el día de mañana cuando esto acabe, no sean sólo ruinas lo que quede..." (p. 317). El ejemplo de Lazcano es para Hamlet el espejo que le devuelve con nitidez su propia convulsión desorientada: su función es la de mostrar la crisis del protagonista y agudizarla.

Como avancé desde el título, el Hamlet García de la novela de Masip es un personaje de indudable complejidad. Si ahora resumimos los medios y elementos que intervienen en su caracterización, se observará que son muchos y variados, que el carácter es complejo, porque la técnica de caracterización también lo es.

Curiosamente, contra lo que digo, vendría a atentar la forma del diario, que impone un filtrado de la información por una sola conciencia (con exclusividad de focalización y procedencia de los datos) y que podría dar con facilidad una visión uniforme del personaje; pero ya ha podido verse que la forma dramática de la escritura, con voces interiores enfrentadas, y también la reproducción frecuente de diálogos, hacen polifónico e irisado el relato, al punto de acoger valoraciones morales adversas.

Hamlet García se configura como actante de una secuencia básica de desequilibrio, en cuanto objeto de dos tentaciones: la sexual y la bélica, que, además, interseccionan multiplicando su influencia y conllevan tras de sí un elevado número de personajes.

Los rasgos con que se le caracteriza son numerosos y de diversa índole. No son muchos los físicos, pero sí es importante su funcionalidad. Los más importantes, variados y abundantes son los que configuran su "psicología", idiosincrasia o actitud vital básica. Vienen, además, acompañados por una nutrida exposición de convicciones sobre asuntos sustanciales. La profesión, a la que se alude con frecuencia, se engasta con naturalidad en el carácter diseñado y, además, se convierte, por metonimia, en una especie de resumen del personaje para el exterior, aquel componente en el que observar los estragos de la crisis. Las acciones físicas que debe desarrollar y su comportamiento natural también refuerzan la base caracteriológica.

Pero, además, el personaje se nos muestra en proceso; su escritura da cuenta de un debate vital en el que, sin modificarse los componentes básicos de su "personalidad", sí se observa cómo se desestabilizan y cómo se alteran convicciones y actitudes. Los sentimientos que experimenta en este proceso son también, abundantes y matizados.

Hamlet García se configura, en fin, con una técnica abierta, que busca dejar al lector tarea abundante para completar al personaje. El diario no es conclusivo ni concluye: el relato, por su modalidad agónica, el deshilachamiento de los últimos fragmentos y su final trunco y abierto ("Por ahí anda") deja al lector la posibilidad de imaginar el desarrollo posterior y también la responsabilidad de dar respuesta a las preguntas que encarna el personaje y su conflicto y que Hamlet de ningún modo cierra lo que, dicho de otro modo, viene a implicar que se dilata la "vida" del personaje.

La novela de Paulino Masip presenta así una enorme modernidad, en la medida en que desplaza la importancia hacia el personaje (convirtiendo a la trama –y mucho más a la acción como tal– en elemento subsidiario) y a éste lo hace complejo. Y sin embargo, podría parecer que atenta contra la observación diagnóstica de Barthes en *S/Z*: "Lo que hoy día está caduco en la novela no es lo novelesco, sino el personaje; lo que no puede ser escrito es el nombre propio"(1980: 79). No hay tal, porque si bien se observa, por un lado, Barthes se está refiriendo al personaje tradicional, constituido sin resquicios, frente al narrador proustiano, colección abierta de rasgos; por otro, el nombre propio de Hamlet García es todo menos un nombre propio al uso (novelesco), desde la intertextualidad y la colisión entre nombre y apellido y, sobre todo, por su propia peripecia agónica, relatada también de forma dramática.

TEXTO LITERARIO DE REFERENCIA

Paulino MASIP, (1987): *El diario de Hamlet García*. Barcelona, Anthropos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Mieke BAL, (1990): *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra.

Roland BARTHES, (1980): *S/Z*. Madrid, Siglo XXI de España editores S.A.

M^a del Carmen BOBES NAVES, (1985): *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*. Madrid, Gredos.

Seymour CHATMAN, (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, Taurus.

Gérard GENETTE, (1998): *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra.

José M^a NAHARRO-CALDERÓN, (1993): "La metafísica se hace social: 'un fantasma recorre' *El diario de Hamlet García* de Paulino Massip", *Letras Peninsulares*. Spring, 1993, Vol. 6.1., pp. 223-234.

Shlomith RIMMON, (1983): *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Methuen.

Juan RODRÍGUEZ, (1998): "El árbol genealógico de Hamlet García", *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre -1 de diciembre de 1995)*. Edición de Manuel Aznar Soler, volumen 2. Barcelona, Associació d'Idees. Gexel.