

FUNCIONES DEL NOMBRE EN LA CONFIGURACIÓN DEL PERSONAJES: UN ESTUDIO COMPARATIVO EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA DE EXPRESIÓN ESPAÑOLA E INGLESA (I)

The name of the character has frequently been carefully selected by the writers of fiction since they consider it to be an essential element to delimit its personality either by revealing it or by concealing it. If that is a feature present throughout the different periods, it is most evident in contemporary narrative texts. The importance of the name (never «innocent» according to Kristeva) made us try to carry out an analysis of a number of items in recent literature belonging to the Spanish and English texts on both sides of the Atlantic to outline some of the functions of this figure in the configuration of the characters or actants.

El estudio que llevaremos a cabo en este artículo se ceñirá a planteamientos comparatistas dentro del ámbito de la literatura de expresión española e inglesa. El comparatismo, según Adrian Marino, y haciéndose eco de las palabras de Fokkema, está a punto de convertirse en «le principal laboratoire de toute théorie de la littérature» (63), idea que comparte Pierre Brunel en «La spécificité du fait comparatiste» (29-55). Para Brunel, Pichois y Rousseau el comparatista actúa «d'expert-comptable ou d'agent de change de ce trafic culturel»¹ (1983: 62). Pero quizás los límites de

¹ Estos teóricos establecen una dimensión aceptable de los estudios comparatistas a la que estas páginas se ciñen cuando hablan de «l'art méthodique, par la recherche des liens d'analogie, de parenté, d'influence» (...) entre «les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter.» (1983: 150).

este trabajo se ajusten más a la idea que expresa Claudio Guillén (que considera el término de literatura comparada «convencional y poco esclarecedor») para quien la literatura comparada suele entenderse como «cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales.» (1985: 13). Nos quedamos, por lo tanto, con esa idea de conjuntos «supranacionales» para los citados límites porque las literaturas norteamericana e hispanoamericana, aunque escritas en la misma lengua que la inglesa y la española, tienen su propia identidad en estos momentos. De todos modos, sea cual sea la dimensión que se confiera a la Literatura Comparada, hay que reconocer con François Jost que el comparatismo se está convirtiendo en «the *novum organum* of literary criticism» (1974: 21). Y, sin más preámbulos, entraremos en el tema central de este estudio.

En la producción literaria anterior al siglo XX era innegable la relevancia del personaje en el desarrollo de la trama y como soporte del asunto novelesco; desde un punto de vista técnico, constituía «el eje estructurador del relato» (Encinar, 1990: 11). Pero a principios de este siglo, y especialmente a partir de los años cuarenta, con el influjo de la novela hispanoamericana y el impacto provocado por el movimiento francés del *nouveau roman* se modifican «las viejas concepciones respecto a este género literario» y se preconiza «una novela abierta, sin moldes ni estructuras predeterminadas, liberada de héroes y caracterizaciones psicológicas» (Encinar, 1990: 12). El siglo XX ha sido testigo de excepción en el tratamiento del personaje: «Las nuevas técnicas narrativas (...) han ido oscureciendo la figura del héroe hasta llegar, en algunos casos, a su total desaparición» (Encinar, 1990: 11). Se establece, pues, una distinta concepción del arte de narrar.

Como quiera que una de las formas de configuración del personaje, en cualquiera de sus posibles variantes, puede basarse en el nombre propio, nuestro interés girará en torno a su significado. Debemos recordar que, como dice Julia Kristeva, ningún nombre es inocente. David Lodge, a su vez, escribe: «Proper names in fiction are of course never neutral: they always signify, if it is only ordinariness» (1990: 103). Y Roland Barthes, en *S/Z* (1974: 21) establece una serie de códigos que permiten el análisis de la obra desde la valoración del nombre propio que, según él, constituye un lugar («site») que «will take place among the

De la misma opinión es Praver (1973: 8) cuando proporciona lo que llama una «working definition»: «An examination of literary texts (...) in more than one language, through an investigation of contrast, analogy, provenance or influence; or a study of literary relations and communications between two or more groups that speak different languages.»

alibis of the narrative operation, in the indeterminable network of meanings, in the plurality of the codes.»² (1974: 94).

Riffaterre, por su parte, considera que los nombres emblemáticos, tales como los patronímicos que aluden a la actividad de sus portadores en el discurso constituyen «blatant indices of fictionality.» (1990: 33). Como los otros teóricos que mencionan esta particularidad, éste hace hincapié en la relevancia que el nombre propio puede alcanzar en la obra de ficción y el interés de los autores a la hora de seleccionar uno u otro nombre para sus personajes.

También Umberto Eco se ocupa de este tema y considera el valor especular del nombre si bien declara que «hay diferencias entre una imagen especular y un nombre propio» a menos que «la imagen especular (sea) *nombre propio absoluto*, tal como es icono absoluto.»³ (1985: 23). De cualquier manera, Eco opina que los nombres, junto con los números y los términos técnicos, son «expresiones semánticamente pobres» (é. a.) porque «están en lugar de otras cosas.» (1985: 241). Riffaterre disiente en este punto; según él, existen nombres emblemáticos que designan, no a una persona, sino a un tipo: «The norm is that they designate a character trait, a behavior, an occupation, or even a trade through a name...» y en no pocas ocasiones sirven de elemento paródico (1990: 35). A lo largo de estas líneas tendremos ocasión de confirmar su aserto.

A la vista de lo expuesto anteriormente, entraremos de lleno en el estudio de las distintas funciones que el uso, o la omisión, del nombre propio puede desempeñar en la configuración del personaje (y, en ocasiones, de actantes de diverso tipo). Pero hemos de indicar que se trata sólo de unas calas suficientes para establecer una clasificación provisional y que deberá ser ampliada en otros ámbitos culturales y con otros autores concretos. La dimensión que ofrecemos se ha guiado simplemente por un criterio de cierto equilibrio. Por ello, se han seleccionado diversas muestras, procurando que sean las más representativas, de las literaturas española, hispanoamericana, inglesa y norteamericana.

² «[T]he structural function of the Name, to state its arbitrary nature, to depersonalize it, to accept the currency of the Name as pure convention (...) is to maintain in that the patronimic substitute is *filled* with a person (civil, national, social).» Y sigue diciendo Barthes: «All subversion, or all novelistic submission, thus begins with the Proper Name: specific —as well as specified—...», para terminar con esta conclusión categórica: «[W]hat can no longer be written is the Proper Name.» (1974: 95).

El significado del nombre viene a veces dado *a priori* por el valor denotativo que éste aglutina y, en otras, se debe al engarce que se hace de determinados nombres, sin una significación especial, pero que cobran valor significativo por su hilazón en la trama. He aquí, pues, algunas de las funciones que puede desempeñar:

- A) Como elemento identificador de la personalidad.
- B) Como denotador de carencia de la identidad.
- C) Como enigma para el desdoblamiento del personaje.
- D) Para conseguir fusionar personajes de ficción y personas insertas en la realidad.
- E) Como elemento de ficción con referencia intertextual.

Tanto las obras del apartado A) como las del B) se solapan en ocasiones ya que el protagonista sufre algún tipo de despersonalización, de desintegración individual que lo convierte en un ser abstracto, una sombra indefinida que deambula por la novela sin lograr establecer su propia identidad; sin embargo, a veces consigue encontrarse a sí mismo. En general, estos personajes novelescos se encuentran inmersos en un mundo caótico y fragmentado que distorsiona su propia figura creando así una «división de la unidad de la personalidad en numerosos fragmentos» (Encinar, 1990: 38); lo cual trae como consecuencia el desdoblamiento o la ambigüedad del personaje. Northrop Frye (1957: 33-34) establece la clasificación de la figura del «héroe» en cinco tipos⁴. Los protagonistas de la mayoría de las obras que se incluyen en este trabajo podrían incluirse entre los tipos cuarto y quinto de dicha clasificación ateniéndonos al sentido clásico del término (Encinar, 1990: 25-31).

Para estudiar con detenimiento la ausencia de identidad del personaje hemos decidido centrarnos en un único aspecto: el nombre propio, como elemento articulador del mismo. La importancia de este elemento se refleja en algunos de los títulos de las novelas contemporáneas, como por ejemplo *La que no tiene nombre* de Jesús Fernández Santos, *Escribo tu nombre* de Elena Quiroga, o *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás. Pero su auténtica relevancia se pone de manifiesto al profundizar

³ Para Eco hay una «teoría de los nombres propios como *designadores rígidos*, (...) que «están vinculados por una cadena de designación continua, denominada `causal', a un objeto originario al que han sido asignados en una especie de `bautismo' inicial.» (1985: 24).

⁴ Brevemente expresados: a) el «mito», superior en *Kind*, b) el héroe de romance, superior en *Degree*, c) el líder o héroe de *high mimetic mode*, d) el de *low mimetic mode* y e) el «héroe» irónico.

en las novelas y observar el papel que desempeña en la configuración del personaje.

A) EL NOMBRE PROPIO COMO ELEMENTO IDENTIFICADOR DE LA PERSONALIDAD

La soledad era esto y *Visión del abogado*⁵ (Millás) podrían encuadrarse dentro del llamado «objetivismo realista» y en ambas se percibe este rasgo. Una de las características del personaje de la novela tradicional es la clara delimitación de su personalidad; como señala Robbe-Grillet (1965: 27), los protagonistas poseían toda clase de atributos definitorios: un nombre propio, completado normalmente con sus apellidos, una clara ascendencia familiar, una herencia y una profesión. En *Soledad* y *Visión*, el nombre propio sirve como elemento identificativo (tanto de los personajes como de los objetos), pero la identificación no responde a una ecuación simple sino que se deforma y adquiere complicadas facetas.

Elena, la protagonista de *Soledad*, se encuentra inmersa dentro de una cadena simétrica de nombres que la rodean y que, de manera indirecta, suponen una amenaza para su propia identidad: «Su madre y su hija tenían el mismo nombre. Ahí había una simetría que quizá simbolizaba otras de mayor alcance; ambas Mercedes solían reprobar con la mirada y castigar con la distancia, con la culpa.» (18).

La estrecha relación entre las dos mujeres, propiciada por la repetición del nombre, se extiende hasta la hermana de la protagonista («Mi hermana también se llama Mercedes, como mi madre, como mi hija», 19) dejando a ésta en una situación de vacío. Elena no forma parte de esa cadena nominativa que enlaza a las otras tres mujeres y, por ello, se siente alienada dentro del círculo comunicativo del conjunto familiar. Esto provoca diversos actos de rebeldía (como el negarse a ir al entierro de su madre, consumir drogas y alcohol, etc.) Su integración en la célula familiar sólo tiene lugar gracias al encuentro fortuito de un diario en el que su madre explica la razón de su nombre:

A mi antípoda, al principio, la llamaba Florita, pero luego me pareció un nombre un poco cursi y comencé a llamarla Elena [...] Por eso a mi hija mayor le puse ese nombre, que no ha llevado ninguna otra mujer de la familia. Recuerdo que mi marido y mi madre y todo el mundo me preguntaron el porqué de esa decisión, pero yo nunca he confesado a nadie que ése era el nombre de mi antípoda (61)

⁵ Se abreviarán *Soledad* y *Visión* respectivamente. Citamos por la edición que aparece en la bibliografía final.

Ese descubrimiento le permite recorrer la distancia que la separa de los otros miembros del clan familiar y establecer la conexión entre madre e hija, que Elena siempre anheló. A partir de tal hallazgo, Elena establece una comunicación especial con dos de los muebles que pertenecieron a su madre: la butaca y el reloj de péndulo. Con ello, la joven comienza a configurar una imagen de sí misma que lentamente, como la crisálida, se transforma en una nueva Elena en armonía consigo misma: «Estoy bien, en paz conmigo misma y algo excitada por saber qué será de mi vida en los próximos años [...], cómo nombraré lo que me atañe» (180).

Asimismo, *The City of Glass*, de Paul Auster⁶, proporciona abundante material para nuestro trabajo. Uno de los personajes relevantes es Peter Stillman a quien oímos decir en su primera entrevista con Quinn: «My name is Peter Stillman. Perhaps you have heard of me, but more than likely not. No matter. That is not my real name. My real name I cannot remember.» (18). Esta aparente paradoja se explica porque, como en el caso de Elena y las distintas Mercedes, Peter Stillman es (no es) el nombre del joven al igual que el de su padre: «For thirteen years the father was away. His name is Peter Stillman too. Strange, is it not? That two people can have the same name? I do not know if that is his real name. But I do not think he is me. We are both Peter Stillman. But Peter Stillman is not my real name. So perhaps I am not Peter Stillman after all.» (21-22). Quinn en su función de detective, descubrirá más adelante que incluso hay un tercer Peter Stillman. De estas breves referencias se infiere que la mente del joven no dista de la locura. Pero eso no viene sino a reforzar la idea de que la identificación y el deterioro del personaje se pueden plasmar a partir de su nombre. La desintegración de este último podremos comprobarla en el siguiente apartado.

En *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende, existe un caso similar al de Elena (en la obra de Millás), sólo que estos personajes femeninos, a diferencia de la protagonista de *Soledad*, se perciben anclados en el ámbito familiar desde el comienzo. Isabel Allende (respondiendo a una costumbre casi ancestral en España y, por ende, en Hispanoamérica que trata de configurar la idea de una saga mediante el traspaso del nombre de abuelos a nietos o de padres a hijos) acude al mismo recurso si bien distorsiona esta costumbre mediante una gradación ascendente del nombre de las respectivas protagonistas pero conservando siempre los semas de blancura: la abuela se llama Clara, la madre Blanca y el nombre de la

⁶ Esta novela, junto con *Ghosts* y *The Locked Room*, constituye *The New York Trilogy*. Citamos por esta última referencia..

nieta es Alba; Tengamos presente, además, que la madre de Clara se llama Nívea, con lo cual la cadena nominativa que las une se amplía aún más.. La autora nos revela con toda claridad su intención cuando se nos habla del nacimiento de Alba:

Su madre quería llamarla Clara, pero su abuela no era partidaria de repetir los nombres en la familia, porque eso siembra confusión en los cuadernos de anotar la vida. Buscaron un nombre en un diccionario de sinónimos y descubrieron el suyo, que es el último de una cadena de palabras luminosas que quieren decir lo mismo. (222, é.a.)

Más llamativa aún es la recurrencia de nombres en *Cien años de soledad*. En la saga de los Buendía, García Márquez elige incluso idéntico nombre compuesto para el padre, José Arcadio Buendía y el hijo mayor. Y, curiosamente, el hijo ilegítimo del primero con Pilar Ternera recibirá también el nombre de Arcadio (sólo se ha suprimido José y ello para evitar confusión⁷). Aureliano, el segundo hijo, también tendrá un hijo bastardo con Pilar Ternera, que recibirá el nombre de Aureliano José. A Arcadio, Santa Sofía le dará tres hijos: José Arcadio Segundo, Aureliano Segundo y Remedios (nombre que, a su vez, era el de la joven esposa de Aureliano). Basten estos nombres, que continuarán repitiéndose, como detalle para demostrar la indudable intención, por parte de García Márquez, de crear una saga que más parece una «monarquía», máxime si tenemos en cuenta el carácter de fundadores de Macondo que se les confiere a José Arcadio y Ursula⁸.

La capacidad de sugerencia que el nombre tiene para el escritor contemporáneo se percibe también con nitidez en *The Sound and the Fury*. Faulkner se vale de un recurso para apuntar al posible incesto entre Quentin Compson y su hermana Caddy. Por ello, ésta bautiza a su hija con el mismo nombre, Quentin. Mediante esta estrategia, el autor juega al equívoco en lo referente a las relaciones entre los dos hermanos y a las de Caddy con otros jóvenes.

En *Visión*, de Millás, el nombre propio cumple también una misión identificadora: éste se asocia a la presencia concreta de los seres. El hecho de nombrar a un personaje supone la aceptación, por parte del resto de los personajes, de la existencia de aquél. Eso es lo que ocurre,

⁷ Jacques Joret, en su edición de esta novela, alude con frecuencia al valor semántico de algunos de estos nombres, pero no entra en un estudio detallado (Cfr. Miller: 1974, 66-73).

⁸ La idea de vieja raigambre se remonta más allá del ámbito de la novela: «En la rancharía», se nos dice, «había de mucho tiempo atrás un criollo cultivador de tabaco, don José Arcadio Buendía, con quien el bisabuelo de Ursula estableció una sociedad...» (92).

por ejemplo, en el encuentro entre Luis y Jorge; la presencia de un tercer personaje se impone en la escena bruscamente al pronunciar Luis su nombre:

Jorge se puso colorado al oír el nombre de Julia. El hecho de que su amigo rompiera a tales alturas de la edad el antiguo pacto le parecía por lo menos de mal gusto. Aquel pacto decía no utilizaremos el nombre de Julia en vano⁹ (57).

Pero en esta ocasión, el nombre conlleva una connotación negativa puesto que en el momento de pronunciarlo se conjura una presencia no deseada o no admitida. Algo similar ocurre cuando Jorge intenta poner motes, según su costumbre, a las compañeras de clase. En ese instante la voz narrativa nos hace partícipes del fracaso de su intento porque «todos sabían, menos él, que nombrarlas suponía aceptar en ellas un grado de existencia que estaba muy por encima de lo pactado en el acuerdo secreto» (99).

Es interesante observar cómo en ambas citas se advierten unos rasgos comunes: la omisión del nombre forma parte de un acuerdo tácito y secreto entre diversos personajes masculinos y, casualmente, los nombres aluden siempre a personajes femeninos. Se diría que la presencia femenina crea en el mundo masculino una sensación inquietante e incómoda que amenaza, de algún modo, la seguridad del personaje masculino; por ello éste opta por eliminar toda posibilidad de identificación e individuación del personaje del sexo opuesto.

La identificación a través del nombre va a experimentar una interesante deformación mediante el uso que se hace del apodo en esta obra. No sólo encontramos un camarero cojo «que atendía por su defecto» (114) sino también un portero que sufre una paulatina animalización: si en un principio Jorge identifica al portero con un determinado animal («cara de ratón sonriente y amable siempre hasta la sospecha», 89), lentamente, el personaje va adquiriendo esa identificación («el Ratón pidió otra copa», 177) hasta asumirla completamente («un ratón uniformado le pregunta a quién busca», 199).

Otro ejemplo llamativo es el de Luis, uno de los protagonistas de la obra, que aparece reiteradamente identificado a lo largo de toda la novela mediante su apodo, «el Vitaminas» (que, naturalmente, debe a Jorge,

⁹ Un poco más adelante se reitera de nuevo la misma idea: «Intuía [Luis] en efecto que para Jorge, desde aquella mañana, la vida se había convertido en una tregua cuyo fin dependía únicamente de él, porque para quebrarla no necesitaría más que pronunciar en vano el nombre de Julia» (80). En ambas citas se advierte claramente el eco bíblico que identifica, de esta manera, al personaje femenino con un tipo de figura divinizada a la cual se idolatra pero, por ello, no se nombra.

33). Dicha reiteración podría hacer pensar en un intento, por parte de la voz narrativa, de degradar al personaje pero es el propio Luis el que sale en defensa de su identidad a través del mote ya que, como él mismo confiesa,

quien no se deja motejar hace de su propio nombre el peor de los motes, por cuanto al confiar en él toda posible referencia a su persona admite al mismo tiempo que nada de destacar hay en ella [...] nada, excepto la paz mediocre que se adivina tras los nombres todos (80).

Con afirmación tan tajante, el personaje anula toda despersonalización y se erige como sujeto de identidad concreta y real dentro de la obra.

En *Mrs Dalloway*, Virginia Woolf retrata a la instructora de su hija Elizabeth como una joven lesbiana de aspecto hombruno. Ahora bien, ese personaje se llama Miss Kilman¹⁰, un nombre propio que, como ocurre con Peter Stillman (still-man), tiene ya un valor apriorístico comprensible tras un proceso mínimo de descodificación: «kill man».

Pero hay un caso mucho más llamativo en esta misma obra. Se trata de Septimus Warren Smith cuyo primer nombre nos remite al mundo clásico¹¹ y define quién era este personaje en su juventud: un hombre culto e interesado por la lectura de las obras de Shakespeare. El apellido, Smith, por su vulgaridad¹², en cambio, nos descubre en qué se ha convertido aquella promesa de futuro glorioso, en un personaje carente de todo signo de identidad personal¹³, sin perspectivas de futuro y sin más

¹⁰ Descrita en estos términos: «[S]o insensitive was she, dressed in a green mackintosh coat. Year in year out she wore that coat; she perspired; she was never in the room five minutes without making you feel her superiority, your inferiority; how poor she was; how rich you were...» Y concluye con esta significativa exclamación: «poor embittered, unfortunate creature!» (12). Riffaterre alude a este nombre, junto con la Baroness Banman, de Trollope, como representantes de «a totalitarian feminism» (1990: 35).

¹¹ Así lo inferimos de esta reflexión que el propio Septimus hace mientras toma notas sentado en Regent's Park interpretando lo que oye ajustado a su estado de ánimo: «A sparrow perched on the railing opposite chirped Septimus, Septimus, four or five times over and went on, drawing its notes out to sing freshly and piercing in Greek words...» A la voz de este gorrión se unen otros: «they sang in voices prolonged and piercing in Greek words...» (23-4).

¹² «London has swallowed up many millions of young men called Smith; though nothing of fantastic Christian names like Septimus...» (76), oímos decir a la voz narradora.

¹³ En opinión del Dr Holmes, el psiquiatra que le está tratando, Septimus se encuentra «a little out of sorts» (21). Y Rezia, su esposa, es aún más contundente cuando afirma: «Septimus, who wasn't Septimus any longer...» (59). Incluso el propio Septimus nos proporciona más detalles de su estado de nihilismo: «... alone (...), he Septimus was alone, called forth in advance of the mass of men to hear the truth, to learn the meaning, which now at last, after all the toils of civilization —Greeks, Romans, Shakespeare, Darwin, and now himself— was to be given to... 'To whom?' he asked aloud» (61). El distanciamiento del personaje de su propia identidad es patente en el uso del pronombre de tercera persona «he» en lugar del de primera para referirse a él mismo.

salida que el suicidio. Y, entre uno y otro nombre, se encuentra Warren en el que, mediante un ejercicio de desconstrucción, podríamos descubrir el sema de guerra («war» + «-en»). Esto es, Septimus y Smith constituyen los dos platillos de una balanza cuyo fulcro se encuentra en el lexema de «war». En efecto, la guerra y la muerte en ella de su amigo/amado Evans constituyen el detonante que ha desequilibrado los dos platillos y, por ende, la armonía emocional del personaje.

Algo muy semejante a cuanto hemos dicho de Septimus Warren Smith se encuentra en *A Portrait of the Artist as a Young Man* a cuyo protagonista, Stephen Dedalus, Joyce le ha asignado un apellido de honda rai-gambre clásica. En efecto, el joven, desde su estancia en Clongowes siendo aún un niño, es consciente de la importancia de su apellido y de lo que éste exige. Así se refleja en unas notas que encuentra escritas de su puño y letra en su libro de geografía: «*Stephen Dedalus / Class of Elements / Clongowes Wood college / Sallins / Country Kildare / Ireland / Europe / The World / The Universe*». La idea de las aspiraciones que esta enumeración sugiere parece haber sido captada por Fleming, uno de sus compañeros, porque en el anverso escribe: «*Stephen Dedalus is my name / Ireland is my nation. / Clongowes is my dwellingplace / And heaven my expectation.*» (15).

La evolución que el personaje sufre a lo largo de la obra (desde un credo específico hasta una fe en la universalidad del arte) permite al lector advertir cómo varía el concepto de «heaven», perfectamente adecuado a ese momento de la infancia de Stephen en que el catolicismo es aún el sostén de su espíritu. Pero su fe irá penetrando en otra dimensión más acorde con el significado del mítico Dédalo. En este sentido, casi al final de la obra, asistimos al culmen de su transformación¹⁴.

Quizás, uno de los escritores españoles contemporáneos más interesado por el nombre propio sea Pedro Salinas. Alma Zubizarreta, en su interesante trabajo sobre este autor, dedica el capítulo IV a «La lengua en el diálogo» (1969: 66-83)¹⁵. Podemos añadir que, en ocasiones, su interés

¹⁴ «He heard a confused music within him as of memories and names which he was almost conscious of but could not capture even for an instant; then the music seemed to recede, to recede, to recede: and from each receding trail of nebulous music there fell always one longdrawn calling note, piercing like a star the dusk of silence. Again! Again! Again! A voice beyond the world was calling. -Hello, Stephanos! -Here comes the Dedalus!» (152-3). Aunque el protagonista percibe claramente que las voces que lo llaman («Come, along Dedalus! Bous Stephanoumenos! Bous Stephaneforos!», 153) pertenecen a sus compañeros de clase, Dwyer y Towser, no se siente molesto por ello, sino más bien halagado porque «Now, as never before, his strange name seemed to him a prophecy» (153).

¹⁵ Esta investigadora se refiere (1969: 347ss.) a la elección significativa de los nombres propios por parte de Salinas. Dice, hablando de Claribel y Estefanía: «tienen nombres tan

por la selección adecuada del nombre de cada personaje es tan evidente que podemos asentir con la citada crítica en que Salinas «Se empeña en cargar de significado a ciertos nombres para cumplir su misión poética de crear acceso a una realidad singular y singularizadora.» (1969: 65). Recorramos algunas piezas salinianas para comprobar hasta qué punto es cierto lo que acabamos de enunciar. En *El parecido*, Julia pregunta a Roberto por el nombre de una joven a la que cortejó en el pasado y, cuando éste le dice que se llamaba Sofía, la joven esposa exclama: «¡Qué nombre tan elegante! Me parece que significa algo gordo...» (30, é. a.).

Quizás una de las obras de Salinas en la que carga más las tintas en este recurso sea precisamente *Sobre seguro*. Casi todos los personajes denotan lo que sus respectivos nombres sugieren al lector. Tal ocurre con los representantes de la compañía de seguros, Selenio, Helíaco, Universal y Estelario, todos ellos con un referente cósmico que se adecua perfectamente a los nombres de las compañías aseguradoras de comienzos de siglo en las que «la estrella» era un elemento recurrente. Y todos ellos responden al estilo ampuloso y alambicado de los personajes. Fausto, el mefistofélico padre de Ángel, respondiendo a su nombre, está dispuesto a cobrar el dinero del seguro (Pérez Romero, 1995: 156ss.), pero Petra, la madre, se niega a firmar los documentos que los siniestros personajes le presentan porque entiende que firmarlos significaría la sentencia de muerte definitiva de su hijo. Por ello se opone al deseo de Fausto (y de sus otros hijos) con la fuerza de la roca que su nombre sugiere. Ella sabe que ha de rescatar de la muerte a su hijo inocente, sin malicia, como un ángel (148).

La fuente del arcángel, también de Salinas, es un ejemplo más del valor caracterizador de los nombres propios en las piezas de este poeta/dramaturgo. Así, a los nombres perfectamente anclados en la sociedad pueblerina y puritana de Alcorada, tales como doña Gumersinda, doña Decorosa¹⁶ o Cástula, e incluso Estefanía, se oponen los nombres de

distintos como sus personalidades (...) Estefanía sigue la tradición religiosa, timorata y pueblerina, de su familia paterna, mientras Claribel (...) tiene un elemento literario muy propio del temperamento artístico de la madre, resulta soñadora y decidida a la vez.» (1969: 352).

¹⁶ A las que Salinas describe en acotación escénica: «[E]ntran DOÑA GUMERSINDA y DOÑA DECOROSA. La primera es una señora alta, delgada, vestida de oscuro, aire imperioso y enérgico. DOÑA DECOROSA, una mujer pequeñita, vivaracha, de ademanes remilgados, vestida de luto con mantilla o velillo y abanico...» (218). También en *Martín Fierro*, de José Hernández, uno de los personajes, Vizcacha (el único cuyo retrato y etopeya llegamos a conocer mejor), responde al nombre del roedor (común, entre otros países, en Argentina) de quien recibe el nombre, todo en él es oscuro, malvado, rapaz, astuto y falto de escrúpulo.

Claribel y Florindo, justamente los dos personajes que acceden a la trascendencia.

B) EL NOMBRE PROPIO COMO DENOTADOR DE CARENCIA DE IDENTIDAD

En este apartado, nos detendremos a analizar la desintegración de la personalidad del protagonista en diversas obras contemporáneas de ficción. En la novela contemporánea, el hecho de no revelar la identidad del personaje obedece a ciertos propósitos. La figura de éste ha sufrido, en los últimos años una serie de transformaciones que cuestionan, a menudo, el papel que se le había asignado tradicionalmente, y ello afecta de manera directa a la propia identidad del personaje como tal.

Hay obras en las que se percibe cómo el nombre sirve para diluir, en mayor o menor medida, la identidad del personaje. *Los misterios de Madrid (La cripta)*, de Antonio Muñoz Molina, y *El misterio de la cripta embrujada (Los misterios)*, de Eduardo Mendoza, responden a la narrativa policíaca o novela de detectives. Tanto en *Los misterios* como en *La cripta*, especialmente en esta última, se advierten diversos fenómenos que responden a la disolución de la figura del protagonista. En estos ejemplos, el nombre no sirve como elemento identificativo, sino como máscara tras la cual se oculta la verdadera identidad o como elemento distorsionante que proyecta una imagen falsa y fragmentada del personaje.

El protagonista de *Los misterios*, Lorencito Quesada, al llegar a Madrid nos revela su preocupación por preservar «el honor de su ciudad y el de un apellido [de ecos cervantinos] varias veces centenario» (28). Esa misión tan admirable se transforma en una empresa ridícula cuando descubrimos que tras esa maravillosa ciudad andaluza que responde al nombre de Mágina se esconde un vacío ya que, como punto geográfico concreto, no existe; pertenece a la imaginación de la voz autorial y, tal vez, a la de la propia voz narrativa. Además, detrás de ese orgullo que el apellido «centenario» produce en el protagonista se oculta la frustración que éste siente frente a su propio nombre o, mejor dicho, «el enojoso diminutivo que aún sigue padeciendo a pesar de sus años» (9). Pero él no será el único que padece la identificación a través del diminutivo; otro personaje, Pepín Godino, sufre numerosos accesos de ira cada vez que Lorencito se dirige a él usando el diminutivo: «¡No me llames Pepín!. En Madrid todo el mundo me llama Jota Jota» (83), poniendo de manifiesto el evidente rechazo, por parte del personaje, de un nombre que lo liga a su pasado en Mágina.

En esta cita se advierte otro de los recursos que se utilizan en esta obra para ocultar la personalidad del personaje: el uso de las iniciales. Como señala Ángeles Encinar, «En una sociedad en que el individuo resulta ser lo menos importante, considerado en ocasiones como un número o una cifra estadística, no es de extrañar que el yo se haya convertido en algo anónimo expresándose en la novela mediante iniciales» (39). Tal vez esto no ocurra con J.J., pues su única pretensión es la de crear una nueva imagen de sí mismo en sintonía con la sofisticación y la modernidad del entorno en el que se mueve y, al mismo tiempo, ocultar bajo las iniciales (de influjo anglicista¹⁷) el odioso nombre que le recuerda incesantemente su verdadera identidad. Pero el anonimato de las iniciales, al que aludía Ángeles Encinar, se aprecia con claridad en el caso de otro personaje, el «todopoderoso» J.D.:

¿Hará falta estampar aquí su nombre, cuando sólo sus iniciales, JD [...], ya se han vuelto legendarias, tan universalmente conocidas como las de los automóviles SEAT, como la AMDG de la Compañía de Jesús, y sin duda mucho más influyentes [...]?» (165).

Este misterioso personaje que carece de toda identidad y del que sólo conocemos su fanática devoción coleccionista por las reliquias religiosas se configura como un tipo (más que un verdadero personaje) que tematiza al «malvado». La caricatura se logra mediante la comparación de la fama que han alcanzado sus iniciales con la de la marca automovilística. Asimismo, la idea de esconder el verdadero nombre, aunque aquí no sea tras iniciales, se pone nuevamente de manifiesto en Matías Antequera, el admirado ídolo del protagonista, que oculta su nombre real, Matías Morales Taravilla, bajo un falso y ridículo nombre artístico (22).

En esta novela aparecen también los apodos como distorsión nominativa y que, en este caso, se utilizan como rasgo etopéyico que caracteriza, de manera acertada, a dos de los personajes: «-¡Bocarrape! -una voz gritó dentro-. ¿Quién es? -Naide, Bimboyo -dijo el tuerto, torciendo el cuello para volverse, como si estuviera a punto de escupir -. Uno que busca razón de no sé quién» (42-43). La imagen de los dos matones se completa a la perfección con los mote que los identifican.

A continuación nos detendremos en la novela de Eduardo Mendoza para analizar el uso que se hace del nombre propio en esta obra. El

¹⁷ Una fascinación similar por el influjo anglicista y el carácter de modernidad que éste connota se aprecia en el nombre que elige Olga, la artista amiga de Matías y compañera de aventuras de Lorencito, para dirigirse al protagonista: «ella empezó a llamarle Lauren» (147).

lector que decide «enfrentarse» a esta novela debe ser consciente, en todo momento, del tono marcadamente sarcástico que constituye el eje narrativo de *La cripta*. El sarcasmo y la parodia son los recursos estilísticos principales de la misma y, por ello, no sorprende el tratamiento que reciben aquí los nombres. El carácter irónico surge, en ocasiones, de la yuxtaposición de dos realidades que se contradicen mutuamente, como ocurre con la hermana del protagonista (de nombre, Cándida, de oficio, prostituta) o de la pensión de mala muerte en la que éste se aloja (y que ostenta el pomposo nombre de «HOTEL CUPIDO», 38); en ambos casos la realidad difiere notablemente de la imagen que pudiera sugerir el nombre.

En otros momentos, la ironía se consigue mediante un juego de palabras en el que el nombre propio aparece sugerido por la situación, como vemos en relación al tugurio donde trabaja Cándida, «apellidado Leashes American Bar» pero «más comúnmente conocido por El Leches» (30), o la central lechera que pertenece a Peraplana y que se anuncia de la siguiente manera: «Productos Lácteos Mamasa» (89). Un tercer ejemplo de juego de palabras se observa en la elección del nombre de la calle donde vive Cagomelo Purga, el antiguo jardinero del colegio de monjas; a tono con el nombre del inquilino, la calle se llama la Cadena. En todos los ejemplos citados se pone de relieve la intención sarcástica que impulsa al autor a moldear, e incluso distorsionar, el nombre propio en un intento por adaptarlo a la situación real o, por el contrario, para presentarlo como oposición frontal a dicha realidad; en ambos casos el autor logra su propósito: la revelación del tono paródico¹⁸.

Pero el tratamiento sarcástico que recibe el nombre propio en esta obra alcanzará su culmen en el protagonista. Se necesita sólo un mínimo de conocimiento acerca de las novelas de detectives para percatarse de que nos hallamos frente a un sujeto que se desvía por completo de la norma literaria: el protagonista es un loco al que sueltan del manicomio para que investigue un caso porque, como aclara el inspector de policía, «necesitan a alguien cuyo nombre pueda ensuciarse sin perjuicio de nadie» (27).

Su físico, su personalidad y su manera de actuar destruyen cualquier expectativa que el lector pudiera tener sobre la figura literaria del detec-

¹⁸ Rasgo que también se infiere de los nombres de algunos personajes de la obra: el doctor Chulferga (6), Vincenzo Hermafrodito Halfmann (129, con una alusión clara a la «personalidad» del sujeto que se desprende de ambos apellidos), el dentista Plutonio Sobobo Cuadrado (143) o el propio jardinero, ya jubilado, Cagomelo Purga (63-4).

tive; como señala Leo Hickey (1992: 82), «our man is a parody of the literary detective from every angle except one, his resourcefulness». Este crítico considera al personaje fruto de lo que él denomina «the incongruence factor» que se presenta como desviación del «Appropriateness principle» (1992: 76-80). Para Hickey la figura del protagonista, como un elemento más dentro de un conjunto más amplio de recursos literarios, responde a la idea de crear una situación incongruente como respuesta a un estímulo encuadrado dentro de la lógica. Y esta incongruencia se pone de manifiesto en diversos momentos. Baste citar el más llamativo en el que el propio personaje nos confiesa su frustración al intentar buscar el número de una posible testigo, Mercedes Negrer y descubre que «Había diez Negrer en la guía telefónica»; hecho que da pie a la posterior reflexión del protagonista: «Siempre me he preguntado por qué las autoridades consienten en la repetición de apellidos, privando a éstos de toda utilidad y fomentando así la confusión entre los ciudadanos» (85).

Otro detalle significativo consiste en la inexistencia de nombre propio del protagonista. El primer indicio aparece ya en las primeras páginas cuando los personajes que se dirigen a él lo hacen denominándolo «este, ejem ejem, sujeto»¹⁹ (12). Mediante la fórmula eufemística, los personajes evitan la alusión directa al protagonista a pesar de que éste se encuentra presente en aquel momento. La reticencia a darle un nombre propio, unido a la irónica presencia de los elementos onomatopéyicos, nos muestra cómo los personajes pretenden disminuir o anular la presencia del protagonista que, a causa de su peculiar personalidad, se sitúa, a sus ojos, en un nivel inferior al de ellos.

Pero la ausencia de identidad nominativa del protagonista se manifiesta como un deseo consciente de la voz narrativa. Cuando, al final del capítulo sexto, el propio personaje pretende revelarnos «un extremo que sin duda preocupará al lector que haya llegado hasta este punto, a saber, el de cómo me llamo» (66), sólo nos proporciona un nombre sarcástico, «Loquelvientosellevó», que, como él mismo confiesa, no llegó a recibir. Además, frente a lo que había afirmado momentos antes, el protagonista concluye con la afirmación de que su nombre carece de importancia

¹⁹ El mismo esquema sintáctico, con la única excepción del cambio del sustantivo «sujeto» por otros de la misma categoría semántica («individuo», 12; «interfecto», 13; «ejemplar», 14; «espécimen» [sic], 15; «personaje», 16 y «perla», 28) aparece reiteradamente a lo largo del primer capítulo de la obra. En todos ellos se intuye el tono peyorativo de quien alude al personaje.

(sólo aparece en los archivos de la DGS²⁰) puesto que su identidad queda configurada a través de los «epítetos» que le definen: «chorizo, rata, mierda, cagallón de tu padre» (66).

Nada tiene de sorprendente la semejanza en el tratamiento del nombre entre las novelas anteriores y la de Auster, *City of Glass*, dado el planteamiento de novela detectivesca que todas ellas tienen. Peter Stillman, que ya nos ha mostrado en repetidas ocasiones las dudas que tiene sobre su identidad, termina por confesar: «My real name is Peter Nobody» (23).

Veamos algún otro ejemplo en que la utilización del nombre propio como elemento individualizador del personaje tiene, en ocasiones, tintes paródicos o se instala en un ámbito de ambigüedad que crea una interpretación antitética. Una muestra válida se encuentra en *Beloved*, título de la obra de la Premio Nobel Toni Morrison, y nombre de la misma protagonista. Pese al referente semántico, *Beloved* fue asesinada por su madre, Sethe, casi recién nacida. La aparente paradoja que se plantea entre los semas de amor que sugiere el nombre y el asesinato de la niña se destruye parcialmente porque Sethe lo hizo para evitarle los sufrimientos y vejaciones que ella había padecido por el hecho de ser negra. En el ámbito de superstición en que se desarrolla la novela, pero tomando como punto de referencia el mito nietszcheano del «eterno retorno», *Beloved* reaparece como adolescente para instalarse en la casa de su madre y entonces su condición de «beloved» se demuestra en múltiples ocasiones a lo largo de la novela.

Algunos personajes de *Beloved* se ven sometidos a un considerable grado de despersonalización. Algunos de los esclavos de Mr. Garner, como corresponde a su condición social y se colige de sus respectivos nombres, carecían de identidad hasta el extremo que se revela en este fragmento: «And so they were: Paul D Garner, Paul F Garner, Paul A Garner...» (10); sólo uno de ellos, Paul D, aparece en el escenario de la obra. La intención despersonalizadora se aprecia también cuando Toni

²⁰ No se puede omitir el hecho significativo de que sea la Dirección General de Seguridad, es decir, los servicios secretos, la que tenga acceso al nombre de este individuo escurridizo porque esta circunstancia apunta, no ya sólo a un planteamiento de novela detectivesca, sino también a cuestiones relacionadas con el espionaje político y/o la existencia de un régimen tiránico.

Morrison bautiza como Denver²¹ a la hermana de *Beloved*. La relación que se establece entre ésta y su madre no hace sino intensificar la sensación de aislamiento que percibe aquélla²².

He aquí otro caso adecuado para expresar el enfoque paródico por parte del escritor. Se encuentra en *Of Mice and Men*, de John Steinbeck. Los dos personajes que constituyen el eje argumental son George Milton y Lennie Small si bien es éste el auténtico protagonista. Ahora bien, si «Small» está dotado de todos los semas de pequeñez, la descripción que se nos hace de los dos desde el momento de su aparición destruye las expectativas del lector. He aquí el retrato de George: «The first man was small and quick, dark of face, with restless eyes and sharp, strong features» seguido del de Lennie: «Behind him walked his opposite, a huge man (é. a.), shapeless of face, with large pale eyes, with wide sloping shoulders; and he walked heavily, dragging his feet a little, the way a bear drags his paws.» (8).

El afán distorsionador del término «Small» se pone de relieve a lo largo de todo el relato; y el tamaño y la fuerza de Lennie serán los desencadenantes de las sucesivas muertes y de la tragedia final. Sin embargo, como en *Beloved*, la supuesta paradoja envuelta en ese apellido no lo es tanto cuando percibimos que Lennie, al tratarse de un deficiente mental, de hecho es «small» en algo importante: su capacidad intelectual.

De nuevo Pedro Salinas nos ofrece un claro ejemplo de la pérdida de identidad de los personajes para los que ha elegido el nombre adecuado. Se trata de Juan y Juana, nombre que, como «Smith» en inglés, carece de referente de individuación en español., personajes que constituyen el matrimonio en crisis de *El director*. Si a la falta de expresividad del propio nombre se une el hecho de que los dos miembros de la pareja se llamen igual, nos es fácil percibir la intención de anularlos por parte del escritor. Así lo reconoce el propio Juan cuando pregunta al Director: «¿Sabe usted lo atroz, lo tremendo de nuestra situación?» y añade: «Es nuestro secreto... Se lo diré en voz baja. Que somos como uno solo. Que cuando ella habla, cuando su voz suena, siento que estoy hablando yo. Que no me resiste, que no me contradice nunca, su vida.» Esto, que

²¹ Este mismo nombre, más acorde con el referente de la ciudad homónima, no hace sino incrementar la carencia de individuación de la niña; de hecho la reifica y anula, circunstancia que se percibe claramente a lo largo de la obra. Sólo al final, y tras la desaparición definitiva de *Beloved*, podrá recuperar cierto grado de identidad. Existe, pues, un innegable paralelismo entre esta figura y la de Elena en *Soledad*.

²² «Denver sat down on the bottom of the step. There was nowhere gracefully to go. They were twosome, saying, 'your daddy' and 'Sweet home' in a way that made it clear both belonged to them and not to her.» (13).

podría parecer tranquilizador para algunas parejas, es precisamente la clave del drama de ésta, tal como reconoce Juan casi al final del párrafo: «Y para quererse hace falta ser dos, sentirse dos. Tan igual es a mí, que me siento solo.» (316). La escasa personalidad de cada uno de ellos que el nombre sugería, se ha diluido en la del otro con lo que han perdido hasta el máximo su propio «ego».

A través del análisis de distintas obras, hemos podido observar las diferentes estrategias utilizadas por un conjunto de escritores contemporáneos para reflejar el mundo fragmentado en que se encuentran inmersos sus personajes. Esa fragmentación proyecta su reflejo en la propia identidad de éstos y así nos encontramos con unos seres perdidos, desconcertados o sin personalidad propia que corresponden a la desintegración de la imagen del «héroe» tradicional. Otros son personajes que se mueven en un margen de indecisión, con evidentes marcas de desdoblamiento. Algunos nombres se utilizan como pretexto para fundir la realidad y la ficción y otros apuntan a referencias intertextuales, tanto literarias como históricas o de cualquier otro tipo.

De todos modos, lo que sirve de denominador común a todos ellos es el empleo (a veces por omisión) que del nombre propio hacen los autores. Hemos de considerar que, partiendo de un material relativamente escaso, como el que presentamos, la posibilidad de que se haya podido llegar a una tipificación (aunque sea provisional) que permite apreciar una muestra de las distintas funciones del nombre propio en las obras de ficción, nos permite albergar esperanzas de que nos encontramos ante un campo fertilísimo de investigación, que requiere un ámbito mucho más amplio que el de un artículo y para el que los estudios comparatistas proporcionan unos instrumentos de trabajo muy valiosos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allende, Isabel (1982) *La casa de los espíritus*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Auster, Paul (1990) *The New York Trilogy*. New York: Penguin.
- Bargalló, Juan (1994) *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, (ed.) Sevilla: Alfar.
- Barthes, R. (1974) *S/Z*. Richard Miller (tr.) New York: The Moonday Press.
- Brunel, Pichois et Rousseau (1983) *Qu'est-ce que la Littérature Comparée*. Paris: Armand Colin.
- Brunel, P. y Chevrel, Y. (1989) *Précis de littérature comparée*. Paris: Presses Universitaires.

- Cortázar, Julio (1982) *Todos los fuegos el fuego*. Barcelona: Edhasa.
- Eco, Umberto (1985) *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
- Eliot, T. S. (1974) *The Cocktail Party*. London: Faber & Faber.
- Eliot, T. S. (1978) *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*. London: Faber & Faber.
- Encinar, Ángeles (1990) *Novela española actual: La desaparición del héroe*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Fokkema, D. W. O. «Comparative Literature and the New Paradigm», *Canadian Revue of Comparative Literature*, IX. 1, 1-18.
- Frye, Northrop (1957) *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- García Marquez, Gabriel (1984) *Cien años de soledad*. Jacques Joset (ed.). Madrid: Cátedra.
- Guillén, Claudio (1985) *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Editorial Grijalbo.
- Hickey, Leo (1992) «The Incongruence Factor in Eduardo Mendoza's <<Ceferino>> Novels». *Leeds Iberian Papers: Thrillers in the Transition («Novela negra» and Political Change in Spain)*. Rob Rix (ed.). Trinity and All Saints College, 75-104.
- Joyce, James (1977) *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Frogmore, St albans: Panther Books.
- Jost, François (1974) *Introduction to Comparative Literature*. Indianapolis & New York: Pegasus, IX.
- Lodge, David (1990) *After Bakhtin*. London: Routledge, Chapman and Hall.
- Marino, Adrian (1988) *Comparatisme et théorie de la littérature*. Paris: PUF.
- Mendoza, Eduardo (1992) *El misterio de la cripta embrujada*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca de bolsillo).
- Millás, Juan José (1990) *Visión del abogado*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Millás, Juan José (1990) *La soledad era esto*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Miller, John C. O. «Onomatology of Male Characters in the *One Hundred Years of Solitude* of Gabriel Gracia Márquez», *Literary Onomastic Studies* I. New York.
- Moraleda, Pilar (1991) *Teatro completo de Pedro Salinas*. Sevilla: Alfar.
- Morrison, Toni (1988) *Beloved*. New York: Penguin Books.
- Muñoz Molina, Antonio (1993) *Los misterios de Madrid*. Barcelona: Seix Barral.

- Pérez Romero, Carmen (1994) «*The Cocktail Party, de T. S. Eliot y El director, de Pedro Salinas: notas de un cotejo*», *T. S. Eliot and Hispanic Modernity (1924-1993)*. Society of Spanish and Spanish-American Studies, Univ. of Colorado at Boulder, 63-74.
- Pérez Romero, Carmen (1995) *Ética y estética en las obras dramáticas de Pedro Salinas y T. S. Eliot*. Cáceres: Univ. de Extremadura.
- Pérez Romero, Carmen (1995a) «El tiempo en el teatro de Salinas y Eliot: entre lo temporal y lo eterno,» *Letras peninsulares* Vols 8.2-8.3, East Lansing: Michigan State Univ., 215-228.
- Poe, Edgar Allan (1984) *Great Short Stories. Edgar Allan Poe*. Román Alvarez Rodríguez (ed.). Cáceres: Univ. de Extremadura.
- Prawer, S. S. (1973) *Comparative Literary Studies: An Introduction*. London: Duckworth.
- Riffaterre, Michael (1990) *Fictional Truth*. Baltimore & London: The John Hopkins U. P.
- Robbe-Grillet, Alain (1965) *For a New Novel, Essays on Fiction*. New York: Grove Press Inc.
- Salinas, Pedro (1992) *Teatro completo*. Sevilla: Alfar.
- Steinbeck, John (1985) *Of Mice and Men*. New York: Penguin.
- Tusquets, Esther (1983) *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Lumen.
- Woolf, Virginia (1976) *Mrs Dalloway*. Frogmore, St Albans: Panther Books.
- Zubizarreta, Alma (1969) *Pedro Salinas: el diálogo creador*. Madrid: Gredos.

CARMEN PÉREZ ROMERO
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
e-mail: carmenpe@arrakis.es

LOURDES BUENO PÉREZ
VANDERBILT UNIVERSITY