

Caracterización mediante formas denominativas: una aproximación estilística de corpus a *Corazón tan blanco* (1992) de Javier Marías

Carmen Gregori Signes¹

Recibido: 27 de julio de 2018/ Aceptado: 4 de marzo de 2020

Resumen. *Corazón tan blanco* (1992), una muy conocida obra de Javier Marías, ha dado lugar a numerosos estudios. Sin embargo, ninguno de ellos se ha interesado en interpretar estilísticamente el conjunto de formas denominativas y su función pragmática en la caracterización de los personajes de la obra. La presente contribución presta atención a dicho objetivo. Para ello haremos uso de la estilística de corpus, la cual aplica técnicas desarrolladas por la lingüística de corpus al análisis literario. El uso de dicha metodología nos ha permitido ser sistemáticos y exhaustivos en el análisis cuantitativo e interpretar cualitativamente las elecciones denominativas de Marías como elementos importantes en la caracterización de sus personajes.

Palabras clave: denominación de personajes; caracterización; estilística de Corpus.

[en] Characterisation through naming in Javier Marias' *A Heart so White* (1992): A corpus stylistic analysis

Abstract. *A Heart so White* (1992), an internationally acclaimed novel written by Javier Marías has given rise to numerous studies, but none of them has described in detail the pragmatic function of the denominative forms chosen for each one of the characters. The present paper applies the principles of corpus stylistics to carry out a systematic quantitative and qualitative analysis of naming and its function in the novel.

Keywords. Describing and naming; characterization; corpus stylistics.

Índice. 1. Introducción. 2. *Corazón tan blanco*: la obra y su estudio. 3. Caracterización y formas denominativas. 3.1. Tipos de caracterización. 3.2. Formas denominativas. 4. Corpus y tratamiento metodológico. 5. Análisis de usos denominativos en *Corazón tan Blanco*. 5.1. Identificación de personajes a través formas denominativas. 5.2. Ranz, mi padre. 6. Conclusiones. Bibliografía. Corpus.

Cómo citar: Gregori Signes, Carmen (2020). Caracterización mediante formas denominativas: una aproximación estilística de corpus a *Corazón tan blanco* (1992) de Javier Marías. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 82, 137-150, <http://dx.doi.org/10.5209/clac.68969>

1. Introducción

Javier Marías (Madrid, 1951) es un prestigioso escritor, traductor, editor y miembro de la Real Academia de la Lengua. Su novela de intriga, *Corazón tan blanco* (CTB), objeto de análisis en este estudio, ha merecido la consideración de clásico de la literatura contemporánea. Tras su publicación en 1992, CTB se convirtió en un fenómeno editorial, recibió varios galardones y se tradujo a más de 30 idiomas.

Son numerosas las investigaciones que han prestado atención a la narrativa de Javier Marías (véase, p.ej., el volumen editado por Andres-Suárez y Casas en 2005, a raíz del *Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Javier Marías*) y, en concreto, a la novela CTB (cf. referencias bibliográficas en Valls y Hurtado, 2005: 292-293). En fecha más reciente cabe mencionar a Grohmann y Steenmeijer (2009), Grohmann (2011), Pérez Carbonell (2016) o Candeloro (2016), donde hallamos referencias más actuales.

¹ IULMA. Universitat de València. Correo electrónico: carmen.gregori@uv.es

Son muchos los autores que subrayan el papel del lenguaje y la relevancia de la evidencia textual para entender y explicar la caracterización de los personajes de ficción (cf. Rosenberg 1996, Culpeper 2001). Van Peer (1988: 9) afirma que el personaje es aquello que se infiere de las palabras, frases, párrafos y de la composición textual que nos describe sus acciones, sus pensamientos o sus sentimientos, por lo que la organización lingüística del relato determinará la imagen que el lector se forme de él. Según Mahlberg y otros (2016: 436), interpretamos que el habla y los pensamientos de los personajes, narradores, autores implícitos o autor se manifiestan textualmente de múltiples maneras; una de ellas es a través de las formas denominativas empleadas para referirse a los personajes, las cuales son susceptibles de dar pistas interpretativas sobre su función en el relato. Ridley (2016: 195) señala que, el valor referencial de los usos denominativos no puede concretarse *a priori*, y que debemos tener en cuenta factores tales como el reconocimiento de una práctica socio-cultural establecida, los objetivos, los intereses y el propósito del autor (y sus lectores). Así como según Bublitz y otros (2017: iii) “el tema tratado y las diferentes ópticas de los participantes” a la hora de interpretar su valor. El objetivo de esta contribución es analizar el uso de las formas denominativas escogidas por el autor para los personajes de *CTB* desde una perspectiva pragmática (Riley 2016, Locher y Jucker 2017), en tanto que consideramos que la manifestación lingüística de un nombre depende de las circunstancias en las que dicha manifestación se produce, y que, su significado y función, únicamente pueden entenderse en el contexto del que forma parte (Gregori-Signes, 2017). El análisis de formas denominativas en *CTB* se abordó desde una aproximación estilística, mediante la aplicación de técnicas desarrolladas por la lingüística de corpus.

La aplicación de la lingüística de corpus en el análisis de la caracterización tiene el aval de un gran número de publicaciones (Culpeper 2001, Bednarek 2011, Mahlberg 2013, Stockwell y Mahlberg 2015, Ruano San Segundo 2017), donde los autores ponen de manifiesto sus ventajas, a la hora de complementar o ratificar aspectos ya abordados de forma más cualitativa (Carter 2010). La metodología de corpus puede ayudar a desvelar rasgos de los personajes y la imagen que los lectores se forman de los mismos. Por tanto, entre nuestros objetivos se halla probar la eficacia metodológica de la lingüística de corpus dado que aporta sistematicidad y exhaustividad en el análisis de datos textuales; lo cual permite interpretar de modo más consistente los resultados obtenidos. Sin embargo, más que afirmar que nuestro análisis está basado en corpus, diremos que está guiado por corpus, es decir, “el corpus en sí mismo [es] la única fuente de nuestras hipótesis sobre el lenguaje” (Tognini-Bonelli 2001: 84-5). Por tanto, la detección de la relevancia que las formas denominativas puedan tener en la novela *CTB* han surgido inductivamente a través de la exploración directa del corpus, que pone patentes ciertos patrones que nos ayudan a entender la función de cada uno de los personajes, en relación a la trama y a los demás personajes de la novela. Podemos, por consiguiente, hipotetizar que la elección de formas denominativas, lejos de ser arbitraria, deja entrever aspectos relevantes de la caracterización concedida por Javier Marías a los personajes de su obra.

La sección 2 de este artículo contextualiza la obra *CTB* a través de algunos de los estudios más relevantes sobre esta novela. La sección 3 resume brevemente los tipos de caracterización y describe el papel de las formas denominativas en la caracterización de los personajes. La sección 4 describe la metodología del análisis, y la sección 5 explica los resultados obtenidos en el análisis de las formas denominativas para los personajes de la novela, en el que se da especial importancia a la figura de Ranz, personaje principal, padre del narrador y asesino. Finalmente, las conclusiones inciden en el resultado positivo de la elección de la metodología de corpus para analizar las formas denominativas, en concreto, la utilidad de las concordancias y el análisis distribucional, a la hora de discernir los patrones textuales que el autor de la novela ha elegido para sus personajes.

2. Corazón tan blanco: la obra y su estudio

Existen numerosos estudios dedicados a *CTB*, y referencias a esta novela en estudios sobre la obra de Javier Marías. Nos permitimos destacar aquí las contribuciones de Bösader (1998), De Maeseneer (2000), Grohmann (2002, 2011), Fernández (2003), Pérez Carbonell (2016) y, sin duda, el prólogo de Pittarello a la edición de *CTB* (2006). Estos trabajos han prestado atención a diferentes aspectos estilísticos de la novela, ya sea a su cualidad narrativa, las peculiaridades de su lenguaje; o bien han descrito el modo en que trata temas recurrentes tales como el secreto, el matrimonio, la instigación o la sospecha, por destacar algunos.

En *CTB*, el narrador se presenta a sí mismo como un traductor e intérprete que ejerce su profesión en organismos internacionales. Un oficio, a su juicio, intelectualmente poco gratificante que, por otra parte, guarda cierto paralelismo autobiográfico con el autor, dado que Marías ha ejercido como traductor de

literatura inglesa. Quizás a eso se deba la referencia a obras y personajes de la misma en sus trabajos. Como apunta Requena Hidalgo (2003), Javier Marías cita asiduamente a Shakespeare con propósitos paratextuales e intertextuales. Sabemos que Marías se ha inspirado en motivos shakespearianos para títulos de algunas de sus obras, citemos, por ejemplo: *Mañana en la batalla piensa en mí (Ricardo III)*, *Tu rostro mañana (Enrique IV)*, o *Negra espalda del tiempo (La Tempestad)*. En el caso que nos ocupa, es de nuevo el título de la novela (cf. Arnaiz, 2000) el que nos recuerda las palabras de Lady Macbeth: “*My hands are of your color, but I shame to wear a heart so white*”, palabras cargadas de ambigüedad y que reclaman la atención del lector hacia la culpabilidad de un asesinato. Las citas de *Macbeth* conectan con la temática central de la intriga de *CTB*, que gira en torno a la muerte de las dos esposas del padre del narrador.

CTB es narrada en primera persona por Juan Ranz; en ella, su narrador confiesa que prefiere no saber, como señala en su célebre íncipit que reproducimos en el ejemplo 1.

(1) No he querido saber, pero he sabido que una de las niñas, cuando ya no era niña y no hacía mucho que había regresado de su viaje de bodas, entró en el cuarto de baño, se puso frente al espejo, se abrió la blusa, se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola [...] (19)

Advierte Navarro Gil (2003) que Juan es sabedor de lo peligroso que resulta escuchar, puesto que, oír puede conducir al conocimiento de asuntos que quizás remuevan nuestra conciencia. El narrador es consciente del riesgo que entraña conocer la secreta vida sentimental de su progenitor, del que sospecha tuvo un pasado turbio y que posiblemente tuvo que ver con el suicidio de su tía Teresa, anterior esposa de su padre y hermana de su madre, Juana. En el penúltimo capítulo, el de la confesión, Ranz relata detalladamente el asesinato de su primera esposa. A diferencia del resto de la obra, en este penúltimo capítulo, Juan se convierte en narrador-testigo durante la extensa confesión de su padre a Luisa, mujer del narrador-protagonista, y escucha a escondidas, con suma atención, la conversación entre ambos, desde la habitación contigua. La figura del narrador, como se observará en el análisis, resulta fundamental para entender los usos denominativos en *CTB* dado que, al ser también protagonista, se convierte en el agente que controla o canaliza la caracterización del resto de personajes.

3. Caracterización y formas denominativas

3.1. Tipos de caracterización

La caracterización, aspecto tratado ampliamente en estudios literarios y estilísticos (véase Pfister 1991, Valles, Calatrava y Álamo Felices 2002, de Assis Brasil y Reis 2017), se puede definir como aquel proceso mediante el cual el escritor asigna una serie de atributos a sus personajes con el fin de individualizarlos. Tal y como se interpreta desde la narratología “la caracterización tiene como lugares propios de actuación y realización las esferas tanto físicas como psicomorales de los actores de la acción” (Álamo Felices 2006: 191). Sobre la construcción del personaje, Garrido Domínguez (1996: 88) argumenta que esta es “resultado de la interacción entre los signos que integran la identidad del personaje, los que reflejan su conducta y, finalmente, los que expresan sus vínculos con los demás personajes.”

Valles Calatrava y Álamo Felices (2002) y Álamo Felices (2006) distinguen entre caracterización directa e indirecta. La caracterización directa es aquella que describe atributos físicos, psíquicos o morales del personaje, de manera que el lector comprenda su comportamiento en el devenir del relato (Álamo Felices 2006: 195). La caracterización puede provenir del mismo personaje, en cuyo caso se denomina *autocaracterización*; o de otros personajes, por lo que hablaríamos de *heterocaracterización* (Prince 1987, Culpeper 2001). La autocaracterización se reconoce por el empleo de estilo directo, que reproduce fielmente las descripciones que ofrecen los personajes sobre sí mismos, sin que intervenga el narrador u otro personaje. Por su parte, la heterocaracterización (Álamo Felices 2006) es la caracterización de personajes filtrada por el narrador u otros personajes, y se construye a través de las acciones, reacciones y emociones que aluden al personaje, ya sean gestos, conversaciones, o actuaciones del mismo (Reis y Lopes 1995: 34, Culpeper 2001, Álamo Felices 2006: 197).

La denominación de los personajes es un elemento importante de la caracterización (Álamo Felices 2006, Malhberg 2013, Gonsales Cruz 2017). En *CTB*, el lector accede a estas formas denominativas a través del narrador, quienes el encargado de introducir a cada uno de los personajes de la novela, a excepción de la mujer cubana asesinada por Ranz. Esta, a diferencia de otros, es introducida por primera vez por *Custardoy hijo*, amigo del padre de Juan, puesto que el narrador desconocía su existencia.

3.2. Formas denominativas

Fowler (1977: 50) señala que los patrones de nombres y pronombres proporcionan textura al texto y Gonsales-Cruz (2017) sugiere que el repertorio de formas denominativas puede responder a una variedad de funciones: entre otras, puede aludir denominativamente a la profesión, las aficiones, la personalidad, los rasgos morales o la apariencia física (Reis y Lopes 1995, Valles Calatrava y Álamo Felices 2002), también a las relaciones de parentesco o a nexos socio-afectivos (Charaudeau y Maingueneau 2005). En cuanto a su estructura, pueden aparecer solas o combinadas: uso de nombre o apellidos, con marcas afectivas, en combinación con una aposición explicativa o aclaración, y también en posición especificativa que permite restringir, delimitar o especificar al nombre que acompaña (Jeffries 2010). Además, los títulos o formas denominativas pueden indicar distintos grados de formalidad o familiaridad (Cautin-Epifany 2015: 58). Pueden corresponder a una realidad fuera de la ficción, para buscar verosimilitud; o ser inventadas, como sería el caso de obras de fantasía o ciencia ficción (Adams 2017). Martínez (1992: 26) señala que en la tradición realista “el nombre era considerado como la etiqueta del personaje ya que lo autentica y entabla un pacto referencial entre el personaje y lector.” En cualquier caso, tal y como apunta Gonsales Cruz (2017), es evidente que el papel del personaje en la obra condiciona las formas denominativas que recibe y que, pragmáticamente (Riley 2016), las formas denominativas (nombre, nombre y apellidos, aposiciones, etc.) transmiten al lector no solo la percepción que el narrador tiene del personaje nombrado, sino la relación emocional, afectiva, formal o informal que mantiene con los demás personajes (Bednarek 2018: 48).

En un artículo que lleva por título “Ser y no ser quien se es”, al que hemos accedido en línea (<http://www.javiermarías.es/ESCRITOPOR/serynoser.html> 2018) y cuya referencia puede encontrarse en Martín (2009: 281-2), Javier Marías reflexiona sobre las preferencias denominativas en sus obras. Afirma Marías que utilizar únicamente el nombre le parece una falta de respeto y que los apellidos son “lo más importante a la hora de nombrar a los personajes.” No obstante, como bien saben sus lectores, Marías hace uso, en sus obras, tanto de nombres como de apellidos. Por consiguiente, la elección de una u otra forma denominativa no puede ser considerada, aleatoria, sino un acto consciente, una útil estrategia caracterizadora de la que dispone el autor para indicar y guiar al lector sobre la función de sus personajes.

A nuestro entender, el mejor modo de comprender el valor denominativo elegido por Marías para sus personajes en *CTB* es apoyarnos en su valor pragmático. Para ello, tendremos en cuenta el contexto socio-histórico en el que tiene lugar la comunicación entre escritor y lector (en el plano extradiegético) y entre los personajes dentro del universo ficticio (cf. Jucker y Locher 2017: 1). En *CTB* predomina un narrador en primera persona, Juan, quien, ocasionalmente, deja interactuar a sus personajes. En consecuencia, compete sobre todo a Juan asignar nombres, rasgos y atributos físicos o morales a los personajes.

Auxiliados por la metodología de la lingüística de corpus, este estudio analizó las formas denominativas de los personajes de *CTB* así como su distribución a lo largo de la narrativa para comprobar si existían patrones a lo largo de la novela. En principio, las opciones que predominan a la hora de nombrar a los personajes son las siguientes: a) nombre de pila (p.ej., Nieves); b) nombre de pila y apellido (p.ej., Teresa Aguilera); c) forma denominativa con aposición explicativa (p.ej., Custardoy hijo); d) forma denominativa con aposición especificativa (p.ej., el profesor Villalobos); e) o sintagmas nominales/ adjetivos que nos hablan de su estatus social, su trabajo o algún rasgo físico (p.ej., la mulata). En el subsiguiente análisis describimos las formas utilizadas para personajes principales y secundarios, y prestamos especial atención a la figura de Ranz, padre del narrador, dado que se trata de la figura central en torno al cual gira la trama.

4. Corpus y tratamiento metodológico

Como base para este estudio se ha utilizado la edición de *Corazón tan blanco* de 2006, publicada por Penguin-Random. El texto ha sido escaneado y convertido en texto plano para su procesamiento con *AntConc* 3.5.7 (2018), programa de libre acceso creado por Laurence Anthony y utilizado asiduamente por lingüistas de corpus en sus investigaciones. El texto plano ha sido dividido en capítulos a fin de poder localizar las formas denominativas en relación a la progresión narrativa.

La lingüística de corpus pone a prueba las intuiciones e hipótesis del investigador, confrontándolas de manera empírica con la observación textual, especialmente cuando precisamos analizar un gran volumen de datos. Es particularmente útil cuando pretendemos llegar a aquellos significados no obvios y difícilmente observables a simple vista (Partington 2011). No obstante, la investigación de obras literarias con métodos de lingüística de corpus está todavía hoy en fase embrionaria, en especial en el panorama del español. Esto puede comprobarse al buscar referencias que apliquen este enfoque a la ficción en español. Excepciones serían la investigación por Iziarry (1990, 1997), quien señala y muestra las ventajas de la informática en el

análisis literario o, más recientemente, Chierichetti (2017) sobre caracterización de personajes en series televisivas españolas.

Son varios los autores que han valorado la conveniencia de utilizar la lingüística de corpus frente a otras aproximaciones en el análisis de obras literarias. Entre las ventajas que este método supone, se ha destacado la sistematicidad (McIntyre 2015), la introducción de la cuantificación (Stubbs 2005), la obtención de fraseología recurrente (O'Halloran 2007), la determinación de palabras clave (O'Halloran 2007), la observación de campos semánticos clave o la prosodia semántica (Louw 1993, Adolphs y Carter 2002). El presente estudio sostiene que los métodos de la lingüística de corpus pueden ayudar, de manera sistemática y eficaz, a identificar los elementos textuales que crean en el lector la identidad de personajes de ficción.

En este trabajo hemos utilizado principalmente tres herramientas de la lingüística de corpus para examinar la presencia y funcionalidad de las formas denominativas: el listado de frecuencias, la concordancia y la trama de concordancias. El análisis de frecuencias nos proporciona un listado de las palabras organizadas en base a su frecuencia en el corpus, que posteriormente se estudian en profundidad a través de la herramienta de concordancia (Sinclair, 1996). La figura 1 muestra la captura de concordancia con la búsqueda de la denominación “Mateu”, el vigilante del museo del Prado al cual socorrerá Ranz, personaje nombrado en el capítulo 7 de *CTB*.

, se aproximó lentamente a **Mateu**, que ya había achicharrado una esq
 más bien rolliza. '¿Qué hay, **Mateu**?', le dijo mi padre con calma. '¿Vien
 '¿Viendo mejor el cuadro?' **Mateu** no se volvió, conocía a la perfección
 ntar el enfado del guardián **Mateu** le hizo desistir de probar la suerte. I
 r aparecería, sería reducido **Mateu** y el fuego no se propagaría a otros
 preguntarle. 'Pero hombre, **Mateu**, ¿tan poco le gusta?' 'Estoy harto de
 irto de esa gorda', contestó **Mateu**. **Mateu** no aguantaba a Sofonisba. 'I
 esa gorda', contestó **Mateu**. **Mateu** no aguantaba a Sofonisba. 'No me i
 a de espaldas.' El pirómano **Mateu** apagaba de vez en cuando el mech
 a la chica si se da la vuelta.' **Mateu**, un hombre acostumbrado a lo que
 enda que eso no es posible, **Mateu**, le dijo, 'las tres están pintadas, ¿no
 . 'Por eso me lo cargo', dijo **Mateu**, de nuevo con el mechero encendid
 bién de perlas.' Pero a esto **Mateu** no hizo caso. Se sopló mecánicame
 nín bien visible. El vigilante **Mateu** reparó en el aparato. "Oiga oiga, pe
 ñ prohibido desmontarlos?" **Mateu** se había vuelto por fin al oír el estru
 embargo. 'No se preocupe, **Mateu**', le dijo, 'me lo llevo porque hay qu

Fig. 1. Extracto de la concordancia “Mateu” en *CTB*.

El análisis de concordancias, posterior al análisis del listado de frecuencias, se centra en una palabra o frase y presenta al investigador su uso mediante la vista KWIC ('Key Word in Context'), como se observa en la figura 1. Es decir, la palabra, o frase de búsqueda, queda en el centro de la pantalla, precedida y seguida de su co-texto (es decir, su contexto verbal inmediato). Una concordancia se compone de líneas que recogen todos los casos en los que aparece la palabra o frase en el corpus. Habitualmente, para la determinación del comportamiento léxico-semántico y pragmático resulta suficiente observar un máximo de 5 palabras de dicho co-texto a izquierda y derecha de nuestra búsqueda. En el caso de 'Mateu' puede observarse que, denominativamente, se le describe como 'guardián' o 'vigilante', refiriéndose a su oficio, pero también como 'pirómano', en la frase "El pirómano Mateu", en alusión a lo que habría sido capaz de hacer, quemar un importante cuadro del museo, si Ranz (padre del narrador) no hubiera intervenido oportunamente para impedirlo. Por último, la herramienta "trama de concordancias" nos proporciona en formato de código de barras la localización de vocablos o secuencias en un corpus. Todas estas alusiones a 'Mateu' (26 casos) corresponden únicamente al capítulo 7, excepto una, que encontraremos en el penúltimo capítulo.

5. Análisis de las formas denominativas en *corazón tan blanco*

5.1. Identificación de personajes a través formas denominativas

La exploración inicial de la novela con la herramienta "listado de palabras" de *AntConc* nos proporcionó un total por formas de palabra (o tókens) de 97.922 y 11.030 tipos (número total de palabras distintas en el conjunto de la obra). Es bien sabido que, en el análisis de cualquier corpus textual, las formas más frecuentes resultan ser palabras funcionales, y así sucede en *CTB*, donde las diez palabras más frecuentes son: *de*, *y*,

que, la, a, no, en, el, se y lo. Generalmente, los lingüistas de corpus muestran poco interés en estos vocablos funcionales ya que su valor semántico es escaso. Sin embargo, el análisis de palabras léxicas (o de contenido), sobre todo de aquellas situadas en lo más alto de la tabla por su frecuencia, o bien por ser clave cuando se las compara con un corpus de referencia, merecen atención prioritaria en la indagación inicial. En el caso de la ficción, los nombres que aluden a los personajes principales suelen tener una frecuencia alta o resultan ser palabras clave. La presencia física del personaje se completa de este modo con una forma denominativa que ayuda al lector a focalizar su atención. Tal y como se observa en la figura 2, los personajes principales, Luisa (285 casos) mujer de Juan, el narrador, o Ranz (176 casos), el padre del narrador, cuentan con las frecuencias más altas en nuestro corpus y, además están distribuidos a lo largo de la novela. Ello contrasta con las frecuencias del resto de personajes, que podemos calificar de secundarios. El caso de Berta con 129 casos, es distinto de Ranz si observamos su distribución a lo largo de la novela. Berta es protagonista de una historia secundaria en la novela y por eso aparece únicamente en los capítulos: 10,11,12,14,16. Mientras que Ranz aparece en los capítulos 1, 2, 6,7,8,11,12, 13, 14, 15, 16. De aquí la importancia de considerar no únicamente la frecuencia si no también la distribución a lo largo de la obra.

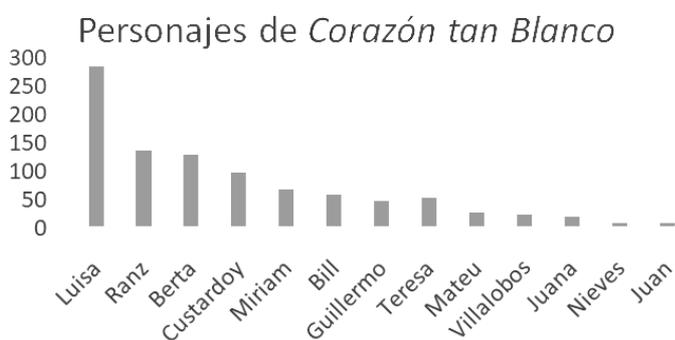


Figura 2. Frecuencia de nombres propios y personajes en *Corazón tan Blanco*.

El análisis detallado del uso denominativo de nombres y apellidos nos permite inferir la existencia de patrones narrativos que abordaremos de manera sucinta a continuación. En primer lugar, la figura 2 indica que, canalizándolo a través de su narrador, Marías se decanta por el uso de un solo nombre o un solo apellido en la denominación de sus personajes. Esta preferencia por una única denominación coincide con lo expuesto por Marías en su artículo anteriormente mencionado:

A un personaje no se le puede cambiar de nombre impunemente a mitad de una novela. Las pocas veces en que lo he hecho, por algún motivo de peso, me ha sido muy difícil seguir pensando que fuera "él". Una vez nombrados, son como las personas. (Javier Marías, <https://javiermariasblog.wordpress.com>)

Según Gonsales Cruz (2017), los novelistas dotan de apellido a sus personajes dependiendo de su función, como personajes principales o secundarios puesto que el apellido evita la ambigüedad que generaría el uso de nombres de pila. Sin embargo, desde un enfoque pragmático, resulta poco útil argumentar sobre una u otra denominación desatendiendo el contexto narrativo preciso. Únicamente puede entenderse dicha elección considerando las distintas variables socioculturales y pragmáticas donde dichas denominaciones se ubican.

Podría sorprendernos, por ejemplo, que *Juan*, protagonista de la novela, tenga una frecuencia muy baja. No obstante, si consideramos su papel como narrador, entenderemos que éste no se nombre a sí mismo. Además, el hecho de que tampoco otros personajes lo nombren indica su papel como observador; las historias no son sobre él sino sobre otros. Sin embargo, si consideramos otras formas denominativas, comprobamos que el narrador es el personaje con mayor presencia textual en la obra, mediante el uso constante de formas pronominales de primera persona del singular (e.g. *yo, mi*), o bien mediante formas verbales flexionadas que corresponden a dicha persona gramatical.

El análisis conjunto del uso denominativo pone de relieve un patrón que responde a la división de los personajes según la forma denominativa, nombre o apellido, más habitualmente usada para referirse a ellos. Así, por ejemplo, Luisa (mujer del narrador) es el onomástico más frecuente en el corpus de *CTB*, con 285 ocurrencias. Ahora bien, como se observa en la figura 3, además de utilizar su nombre de pila, el

narrador se referirá a ella ocasionalmente mediante el sintagma “mi mujer” o con expresiones tan inusuales como “mi mujer recién contraída” y “mi mujer tan reciente”. Estas denominaciones alternativas ocurren únicamente en 6 ocasiones, todas ellas localizadas en los capítulos 2 y 3. En los casos restantes, se referirá a ella simplemente como Luisa. Sin embargo, el lector nunca conocerá sus apellidos.

viaje de bodas con Luisa, **mi mujer**, a la que conozco desde hace
 me mí viaje de novios con **mi mujer** Luisa, que yacía en la cama er
 a sentirme culpable hacia **mi mujer** por nada, por una demora mí
 ilda, de Luisa enferma, de **mi mujer recién contraída** que tanto me
 bién culpable hacia Luisa, **mi mujer recién contraída** que me estab

Figura 3: Concordancia “mi mujer” en *CTB*

Al igual que a su mujer Luisa, a Miriam y Guillermo no se les da apellido en la obra. Quizás porque en el contexto de la misma, Juan solo los conoce como fisgón, espiándoles desde la habitación de su hotel durante el viaje de novios en un hotel de La Habana. A Miriam la ve desde el balcón, mientras esta gritaba enfadada desde la calle a alguien, que luego deducimos que es Guillermo, para que le abriera la puerta. A Guillermo nunca le vio, solo escuchó “su voz de sierra”, cuando este discutía con Miriam, a través de la pared contigua de la misma habitación de hotel. A Miriam se refiere inicialmente con el apelativo racializado “mulata” o “mujer mulata” en el capítulo 2, hasta que finalmente oye su nombre, “¡Miriam! ‘La mujer mulata’”. Aunque Miriam, sin más, es la referencia más usual para esta mujer en los diferentes capítulos. Ocasionalmente seguirá refiriéndose a ella como “la mulata” o “la mulata Miriam”, en los capítulos 3 y 11 respectivamente. A Guillermo, compañero sentimental de Miriam, también se alude inicialmente como el ‘hombre’, en frases tales como “Miriam y el hombre”, pero “Guillermo” es la referencia preferida tras identificarle en su conversación con Miriam.

Javier Marías también se sirve de ciertas alusiones denominativas para que el lector establezca conexiones o paralelismos identificativos entre personajes de historias distintas. Este es el caso de Guillermo, amante de Miriam, y Bill, amante de Berta. Berta, uno de los personajes secundarios, es traductora y amiga del narrador, y su historia se nos cuenta en los capítulos 10 y 11. Los paralelismos entre los personajes se establecen a través de la fraseología que describe la cualidad compartida por ambos amantes Guillermo y Bill, “su voz era como una sierra”, que encontramos tanto en el capítulo 3, donde se relata el romance entre Miriam y Guillermo, como en el capítulo 11, donde se nos cuenta el affaire entre Berta y Bill. La concordancia de la figura 4 muestra este revelador uso denominativo de “sierra”, en alusión a ambos personajes. Este indicio servirá para que Juan especule con la posibilidad de que ambos pudieran ser en realidad la misma persona.

abla, es perjudicial hacerlo. Su voz era como una **sierra**. ‘¡Yo qué sé las fotos! Pueden ser de tu
 re en susurros que sonaban hirientes, continuó la **sierra**: ‘Di, ¿eso es lo que quieres? ¿Que no te
 , sino que sonaban cortantes. Su voz era como una **sierra**. Su voz era como la de La Habana a
 la hendidura en sombra y su voz como una **sierra**. Con esa voz haría negocios y hablaría de Cuba
 ‘ o se lo dijo Guillermo con nuestra voz de **sierra**. ‘La pierna’, le dijimos, le dije. “Nos falta la
 donde estaría ella con ‘Bill’ y su voz de **sierra**, la voz inarticulada ahora, como yo había estado
 velludo, nada del vídeo ni de la voz de **sierra**, nada de la pierna ni de la espera aquella
 de predicador o de cantante frágil, la voz de **sierra** repetía en inglés desde la pantalla: ‘A las mujer
 voz vibrada de cantor de góndola, la voz de **sierra** que repetía sus frases cortantes en inglés desde
 guasa, era casi irreconocible, aunque no como una **sierra**. ‘Luego, cuando le conté lo que había hecho y

Figura 4. Concordancia de “sierra”

En el caso del personaje de Bill, amante de Berta, el narrador muestra constantemente al lector la duda sobre su verdadera identidad. Al principio el narrador identifica a este personaje como Nick, conocimiento que adquiere a través de la primera carta recibida por a Berta, y en la que se describe a sí mismo como alguien que trabaja en una ‘arena muy visible’. En su segunda carta, sin embargo, firma como Jack. La incerteza sobre la identidad de este amante, lleva al narrador a proponer distintos nombres en el capítulo 11, como se observa en el ejemplo 2:

(2) [...] esperé a que fuera Berta quien volviera a hablar de él, de 'Nick' o 'Jack' o 'Bill' o 'Arena Visible' o quizá Pedro Hernández, o tal vez Guillermo de Miriam [...] (187)

Finalmente se decantará por 'Bill', aunque lo mantiene siempre entrecomillado (59 casos), transmitiendo al lector, de forma gráfica, las dudas que alberga sobre su verdadera identidad y nombre.

Esta necesidad de darles nombre a los personajes, se confirma, de forma explícita, cuando el narrador se permite la licencia de 'bautizar' con un nombre a la mujer cubana asesinada por su padre, dado que Ranz nunca la nombra sino que se refiere a ella como "mi primera mujer". Este déficit denominativo produce en aquellos que escuchan el relato de su crimen, Luisa y Juan, un efecto negacionista y de distanciamiento. Juan, el narrador, reflexionará sobre esta cuestión (ejemplo 3):

(3) El acto de contar ya estaba en marcha, basta con empezar, una palabra tras otra. 'Ranz ha dicho "mi primera mujer"', pensé, 'en vez de darle su nombre, y lo ha hecho en consideración a Luisa, que de haber escuchado ese nombre (Gloria, o acaso Miriam, o acaso Nieves, o acaso Berta) no habría sabido de quién se trataba, no con certidumbre al menos, ni yo tampoco, aunque lo habríamos supuesto, supongo. (276)

El narrador, consciente de este problema, la sacará del anonimato, bautizándola como *Gloria*, (4) una total desconocida que solo cobrará vida tras el relato de Ranz y de la que nunca sabremos apenas nada, excepto los detalles del crimen.

(4) [...] como aquella primera mujer a la que he bautizado Gloria y que parece no haber existido o no haber existido mucho. (295)

Existen algunos casos en que el nombre de los personajes nunca se revela. En estos casos, el narrador acude a formas denominativas descriptivas tales como "la adalid británica" o "el alto cargo español", a los cuales se alude con frecuencia en el capítulo 4, en el que se nos relata escenas del oficio de Juan como intérprete. Tratándose de un contexto socio-histórico conocido, el post-franquismo, Marías deja que el lector especule sobre la identidad ocultada de estos mandatarios que bien podrían ser Felipe González y Margaret Thatcher (véase, al respecto, la interpretación de Fernández 2003).

Un patrón que emerge del análisis es el contraste entre formas denominativas para hombres y mujeres. Todas las mujeres suelen ser denominadas por su nombre de pila, lo cual transmite familiaridad a la vez que cercanía, pero también anonimato. Este sería el caso de Gloria, Nieves o Berta y, principalmente, de Luisa. Todas ellas se sitúan en la órbita más familiar, o en el de las amistades o relaciones sentimentales del narrador, a excepción de Gloria. Aunque también se menciona por nombre de pila a Miriam, nombre que Juan solo ha sabido de oídas; una desconocida de la que solo conocemos la trágica historia de amor que mantiene con Guillermo. En el caso de Juana y Teresa, esposas de Ranz y madre y tía del narrador respectivamente, sabremos su apellido, aunque no es la forma habitual de referirse a ellas: Teresa Aguilera aparece únicamente 6 veces de un total de 52, y Juana Aguilera ocurre en 2 casos de 11. Todas estas mujeres tienen en común haber sufrido en mayor o menor grado, en manos de los hombres, de ahí quizás la razón por la que no se les da un apellido, ya su historia podría ser la de muchas otras mujeres.

Por lo que se refiere a los personajes masculinos, sin embargo, el narrador se decanta por utilizar únicamente el apellido: Mateu, Custardoy, Villalobos, o el mismo Ranz ponen de manifiesto esta preferencia. A Villalobos, con quien Juan se encontrará en Ginebra, se refiere con la aposición explicativa "el profesor Villalobos" en 10 de las 23 ocasiones que se le menciona. En relación al apellido Custardoy (98 casos), el autor utiliza aposiciones para distinguir entre dos personajes, el padre y el hijo; sin embargo, nunca los distinguirá añadiendo un nombre de pila. Utiliza la aposición especificativa *Custardoy padre* (4 veces) vs. *Custardoy hijo* (7 veces); o bien *Custardoy el joven* (9 veces) y *Custardoy el viejo* (4 veces). La elección de estas dos últimas formas denominativas tampoco parece arbitraria, sino que constituye un guiño al lector. Marías recurre a la parodia estableciendo analogía entre estos dos falsificadores de cuadros, amigos de Ranz, con los que hacía negocios fraudulentos, y los pintores flamencos Brueghel el Joven, Brueghel el Viejo.

El uso de apellidos para denominar a los personajes masculinos podría sugerir distancia emocional o afectiva, o incluso formalidad. Sin embargo, no descartamos que pueda deberse a hábitos socio-culturales en la España tardo franquista, contexto que se corresponde al de la narración. El mismo Marías alude en su artículo a este uso de apellidos, que extrae de su propia experiencia: "Y, por último, alguno he tomado de compañeros de colegio, a los cuales uno estaba acostumbrado a llamar por el apellido, al menos hasta la adolescencia."

La denominación de 'Bill' y Guillermo por el nombre de pila serían las únicas que rompen este patrón masculino. No obstante, esta diferencia está justificada por el hecho de que ambos forman parte de historias secundarias. No conoce su verdadera identidad ni los ha visto nunca.

En resumen, este primer análisis nos indicaría que la elección de formas denominativas para los personajes no parece ser arbitraria, sino representativa de los diferentes estatus que se le confieren a cada uno de ellos con respecto a las exigencias de la narración, y, muy particularmente, en un sentido pragmático depende de los vínculos que estos personajes tienen con el narrador. Hay una diferencia entre las formas denominativas de los personajes masculinos y femeninos. Prevalencia del nombre de pila para las mujeres y el apellido para los hombres. Sin embargo, dentro del grupo de personajes masculinos, utiliza únicamente el apellido para referirse a aquellos que tienen pertenecen al círculo de su padre y son parte de la trama principal; mientras que los personajes que protagonizan las historias secundarias, tanto masculinos como femeninos, son denominados únicamente por el nombre de pila. A continuación, nos detendremos en el análisis de las formas denominativas utilizadas para Ranz, padre del narrador, dado y personaje principal en torno al cual gira la intriga de *CTB*.

5.2. Ranz, mi padre

El listado total de frecuencias de *CTB* resulta bastante revelador, tal y como se muestra en la tabla 1. Los sustantivos *Luisa* y *padre* son los vocablos léxicos más frecuentes en nuestro corpus, y *Ranz* también se halla entre los más frecuentes. El rango indica la posición que ocupan en el listado de frecuencias. Ello significa que en *CTB* los primeros 40 vocablos corresponden a palabras funcionales, así como los vocablos cuyo rango se sitúa entre el 42 y el 60. Entre los rangos 62 y 81, con anterioridad a *Ranz*, encontraremos únicamente un vocablo léxico, *tiempo*, el resto siguen siendo palabras funcionales. Nos encontramos, por consiguiente, que *Ranz*, *padre* y *Luisa* están muy presentes en la obra y por tanto son susceptibles de tener un importante valor informativo.

PALABRA	RANGO	FRECUENCIA
<i>Luisa</i>	41	285
<i>padre</i>	61	171
<i>Ranz</i>	82	136

Tabla 1. Los vocablos de contenido más frecuentes en *Corazón tan blanco*.

En principio, el sustantivo *padre*, segundo vocablo léxico por frecuencia en la tabla 1, tiene un valor endofórico, y es susceptible de albergar múltiples referentes potenciales incluyendo posibles valores genéricos en el español actual. Sin embargo, gracias al análisis de co-texto a través de la herramienta de concordancias, se nos muestra que su referente es en la mayoría de las ocasiones Ranz, padre del narrador. Conjuntamente, la secuencia *mi padre* (126 casos), y la secuencia alternativa *mi propio padre* (5 casos), suponen un 76,6 % de las apariciones de la forma *padre* en *CTB*. De las secuencias restantes, *tu padre* es igualmente utilizada por otros personajes (*Custardoy*, *Villalobos*, *Luisa*) para caracterizar a Ranz cuando el interlocutor es el narrador. Únicamente en el primer capítulo, en la escena del suicido de Teresa, en siete de las ocho ocasiones, el referente será el abuelo del narrador, padre de Teresa. La suma de frecuencias de ambas formas denominativas, con 300 casos, pone de manifiesto la importancia de la figura de Ranz y Luisa (285 casos) en *CTB*: son las dos personas más cercanas e importantes en la vida del narrador, Juan.

Del mismo modo, a través del análisis de concordancias podemos precisar los referentes del onomástico *Ranz* (136 casos), que, sin un contexto más preciso, podría entenderse como referente nominativo tanto del narrador como de su padre. No obstante, la referencia contextualizada nos indica que se trata siempre del padre de Juan. El peso específico de este personaje en cada uno de los capítulos, mediante el análisis ofrecido por la trama de concordancias, se recoge en la figura 5.

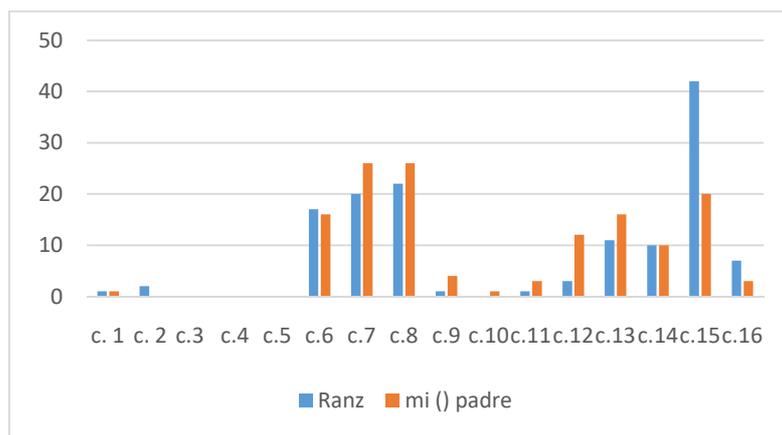


Figura 5. Trama de 'Ranz' y 'mi * padre'

Las frecuencias mostradas en la trama de concordancias son discursivamente reveladoras, ya que nos señalan presencia vs. ausencia del personaje aludido, así como las diferencias de frecuencia (presencia) en la narración en su conjunto. Como se observa en la figura 5, hay discontinuidades significativas del personaje *Ranz* a lo largo de los dieciséis capítulos de *CTB*. Ambas denominaciones están ausentes en los capítulos 3, 4 y 5, y cuentan con una presencia menor en los capítulos 1, 2, 9, 10, 11 y 16. Recordemos que el capítulo 3 está dedicado a la historia secundaria del encuentro entre Miriam y Guillermo, el capítulo 4 describe como se conocieron Luisa y Juan, y el capítulo 5 lo ocupa en gran medida la reflexión sobre *Macbeth*.

En el segundo bloque, aquél donde ambas formas denominativas cuentan con escasa presencia, el primer capítulo está dedicado a describir el suicidio de Teresa, segunda esposa de Ranz, mientras éste se encontraba fuera de casa. El segundo capítulo está dedicado al viaje de bodas de Luisa y Juan, y los capítulos 10 y 11 describen la estancia del narrador en Nueva York y la historia de Berta. En síntesis, las ausencias denominativas de Ranz en un gran número de capítulos indican vivencias relacionadas exclusivamente con la vida de Juan el narrador y de las que su padre no forma parte. En ellas se desenfoca a Ranz con el fin de incorporar un entramado de relatos, sucesos y reflexiones del narrador que, aunque aparentemente inconexos, se irán entrelazando con la trama principal de manera progresiva en los capítulos posteriores. En los últimos capítulos, (entre los cap. 11-15) la presencia de Ranz aumenta de manera progresiva, hasta que se nos desvela el secreto de la muerte de la primera mujer cubana de Ranz en el capítulo 15, dando así solución a la intriga principal, y dotando de unidad al relato. El capítulo 16, de cierre, presenta un acusado descenso en las referencias a Ranz. Aquí el narrador se torna reflexivo, y el padre deja ya de ser centro de atención prioritaria.

El análisis cualitativo de las concordancias de *Ranz* y *mi * padre* nos permiten acceder a las facetas que el narrador quiere destacar de este personaje, utilizando la heterocaracterización. En una única ocasión Juan señala que su padre se comportó como un héroe, evitando que Mateu, guardián de museo, quemara una obra de arte. No solo eso, sino que además le consoló, se interesó por él y no le denunció por su crimen.

(5) [...] mi padre se limitó a interesarse aún más por su vida, a darle ánimos ante la vejez que encaraba y a no quitarle ojo durante las fiestas que dos veces al año, en día de cierre, se organizaban para todo el personal del museo. (131)

Sin embargo, Juan es consciente de que Ranz había sido un corrupto y que es, cuanto menos, éticamente ambivalente (cap. 7). Sin embargo, se muestra vacilante a la hora de juzgar el grado de corrupción del padre en sus negocios, como se observa en el ejemplo 6 (*digno de aplauso vs. tampoco es muy grave*).

(6) A lo largo de los años fue haciendo cada vez más dinero, no sólo por los porcentajes y por su sueldo de experto en el Prado (no gran cosa), sino por su corrupción paulatina y ligera: la verdad es que ante mí no ha tenido nunca empacho en reconocer sus prácticas semifraudulentas, es más, se ha jactado de ellas en la medida en que todo sutil engaño a los precavidos y poderosos es en parte digno de aplauso si además queda impune y no es descubierto, es decir, si se ignora no ya el autor, sino el engaño mismo. La corrupción no es tampoco muy grave en este campo, consiste simplemente en pasar a representar los intereses del vendedor, sin que se note ni sepa, en lugar de los del comprador, que es normalmente quien contrata al experto (y además puede ser vendedor un día). (120)

Esta caracterización contrasta con el juicio de Ranz sobre sí mismo: benevolente a pesar de sus reprobables actos del pasado, manifestando además haber tenido una vida placentera, como el resto de las personas, gracias a haber mantenido el secreto de su crimen y de su corrupción.

(7) Ves, la propia vida no depende de los propios hechos, de lo que uno hace, sino de lo que de uno se sabe, de lo que se sabe que ha hecho. Yo he llevado desde entonces una vida normal e incluso agradable, después de cualquier cosa se puede seguir viviendo, los que podemos: he hecho dinero, he tenido un hijo del que estoy contento, he querido a Juana y no la hice desgraciada, he trabajado en lo que más me atraía, he tenido amigos y buenos cuadros. Me he divertido. Todo eso ha sido posible porque nadie supo nada, sólo Teresa. [...] Que fuera un secreto. (284)

Hay que destacar, no obstante, que de Ranz nunca sabremos su nombre de pila, al igual que los otros personajes masculinos. Su hijo se refiere frecuentemente a éste como “*Ranz*”, con lo que parece transmitir al lector su falta de empatía y distanciamiento emocional y afectivo impropio de un hijo. Por otra parte, el uso frecuente de “mi padre” serviría para introducir variación estilística junto a la denominación *Ranz*, a la vez que permite establecer la relación de parentesco con el narrador. No la interpretamos como vínculo de proximidad afectiva, puesto que en la novela se evita cualquier descripción de situaciones en las que pudiera mostrarse vínculos emotivos o de corte más íntimo entre un padre y un hijo, confirmando así la función del patrón denominativo de Ranz a la vez que la del resto de los personajes.

6. Conclusiones

El estudio de las formas denominativas de los personajes de *CTB* que se ha llevado a cabo en estas páginas se puede enmarcar dentro de los principios de la estilística de corpus, aunque se nutre también de los principios de la pragmática de la ficción (Locher and Jucker, 2017), a la vez que se apoya necesariamente en los estudios narratológicos y en las apreciaciones literarias sobre la obra de Marías. Se ha incidido en la relación entre descripción lingüística y apreciación literaria propia de la estilística, y se ha aplicado y llevado a cabo un análisis cualitativo y cuantitativo propio de una metodología de corpus. La decisión de estudiar las distintas formas denominativas de los personajes en la obra *CTB* no fue arbitraria sino que derivó de la evidencia textual proporcionada por el corpus mismo, esta decisión fue por tanto “guiada por corpus” (‘corpus-driven’, Tognini-Bonelli 2001). De la exploración de la novela utilizando las herramientas en *Antconc* emergieron unos patrones lingüísticos que parecían indicar la conveniencia de profundizar en el estudio de las formas denominativas para poder entender la función de los distintos personajes en la novela.

Los resultados del análisis demostraron que las formas denominativas en *CTB* constituyen una referencia importante en la caracterización de sus personajes, lo cual ilustra, de manera práctica, la eficacia de la metodología empleada por la lingüística de corpus en el análisis de la ficción; al poner de manifiesto, de manera sistemática, la existencia de patrones en torno a la elección de formas denominativas a lo largo de la novela. Estos patrones son difícilmente perceptibles, en términos de frecuencia y distribución a lo largo de los distintos capítulos, por ejemplo, si analizamos la novela sólo con métodos manuales o puramente cualitativos.

El estudio de la localización de las formas denominativas, así como la funcionalidad narrativa de las mismas se estudió tanto cuantitativa como cualitativamente, lo cual nos permitió identificar ciertos patrones en la denominación de personajes por parte de Marías en *CTB*. A saber, a los personajes se les nombra, únicamente por su nombre de pila, o por su apellido, rara vez nombre y apellido. Además, el autor hace uso de aposiciones explicativas o especificativas, así como de sintagmas nominales que aluden a relaciones de parentesco (*mi padre, mi mujer*) o a características del personaje (*la mulata, voz de sierra, arena visible*). Se constata, además, que dichas denominaciones cumplen funciones diversas según el estatus del personaje en la novela y, especialmente, según la relación del personaje con los otros personajes, con el narrador y con la trama de la novela.

Los resultados indican que Marías muestra una clara preferencia por referirse a las mujeres únicamente por el nombre de pila (*Miriam, Berta, Nieves, Gloria*). Excepcionalmente en el caso de las dos hermanas *Teresa y Juana Aguilera*, se nos da a conocer su apellido; hecho que se justifica si consideramos que ambas son hermanas y que ambas se casaron con Ranz, el protagonista y, que, además tienen relación directa con el narrador: Teresa es su tía y Juana su madre. Sin embargo, tal y como señalan los datos cuantitativos, la preferencia por el nombre de pila para ambas a lo largo de la narración muestra que siguen el mismo patrón denominativo que se aplica a los demás personajes femeninos. Como acto de negación, a la primera mujer de Ranz, víctima de asesinato, no se le da nombre durante toda la obra, si no que se la describe a menudo en

relación a Ranz, el personaje principal (p.ej., (la/ mi) *primera mujer*). Será el mismo narrador el que finalmente se invente un nombre para ella (*Gloria*). Por el contrario, los personajes masculinos suelen ser nombrados por su apellido, a excepción de Bill y Guillermo, personajes que acompañan a Berta y Miriam en las historias secundarias. En el caso de ‘Bill’, siempre entrecomillado, el narrador muestra de forma gráfica su duda respecto a su identidad.

Con el personaje de Ranz, se sigue el mismo patrón y en ninguna ocasión se menciona su nombre de pila, como muestra nuestro exhaustivo análisis de la novela. No obstante, si pensamos que Ranz es el padre del narrador, resulta extraño que se refiera a él por el apellido (o por el sintagma nominal *mi padre*), y nunca conozcamos su nombre de pila. Un análisis cualitativo de las concordancias de ambos (*Ranz/ mi* padre*) nos indican que tanto en los casos de Ranz como en los de *mi padre*, el narrador lo caracteriza como alguien corrupto, distante y frío, y las descripciones de la relación entre ambos carece de términos que indiquen cualquier afectividad hacia él.

El análisis distribucional a través de la herramienta trama fue fundamental para entender la organización y estructura de la novela, demostrando que gira en torno al personaje Ranz. Cuando nos alejamos de la intriga principal, se observa una ausencia de referencias a Ranz, que se intensifica de manera cuantitativa cuando se narran hechos que conciernen el asesinato. Esto se confirma en el penúltimo capítulo, donde se ubica la frecuencia más elevada de las dos formas denominativas más frecuentes: *Ranz* y *mi padre*.

En resumen, esta investigación ha probado, de manera práctica, la eficacia de la lingüística de corpus en el análisis de la ficción y de la caracterización en particular a través del estudio cuantitativo y cualitativo de las distintas formas denominativas de los personajes utilizando como apoyo herramientas de la lingüística de corpus. Aunque se ha centrado en un único aspecto, somos conscientes de que existen otras líneas que podrían complementar un estudio de esta naturaleza. Por ejemplo, podrían proponerse análisis que apliquen la teoría de la valoración o la transitividad, entre otros, en combinación con la estilística de corpus.

Bibliografía

- Adams, Michael (2017). The pragmatics of estrangement in fantasy and science fiction. En *Pragmatics of fiction*. M. Locher, A. Jucker, H. Andreas (eds.) Berlin/Boston. De Gruyter Mouton, 330-363.
- Adolphs, Svenja, Carter, Ronald (2002). Corpus stylistics: point of view and semantic prosodies in Virginia Woolf's *To the Lighthouse*”, *Poetica* 58, 7–20.
- Álamo Felices, Francisco (2006). La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas, *Revista Signa* 15, 189-213.
- Andres-Suárez, Irene, Ana Casas (eds.) (2005). *Javier Marías*. Madrid: Arco Libros S.L.
- Molpeceres Arnaiz, Sara (2000). Macbeth de William Shakespeare en *Corazón tan blanco* de Javier Marías, *Estudios Humanísticos Filología* 22, 161-174.
- Anthony, Laurence (2019). *AntConc* (Version 3.5.8) [Computer Software]. Tokyo, Japan: Waseda University. Available from <https://www.laurenceanthony.net/software>
- Bednarek, Monika (2011). Expressivity and televisual characterization, *Language and Literature* 20 (1), 3-21.
- Bednarek, Monika (2018). *Language and Television Series. A Linguistic Approach to TV Dialogue*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bösader, Guido (1998). Javier Marías: *Corazón tan blanco*. En *La dulce mentira de la ficción: ensayos sobre Literatura española actual*, Hans Felten, Agustín Valcárcel (coords.), Bonn Romanistischer Verlag 167-183.
- Bublitz, Wolfram, Andreas H. Jucker, Klaus P. Schneider (2017). Preface to the handbook series. En *Pragmatics of fiction*, M. Locher, Andreas H Jucker (eds.) (2017). Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, iii-vii.
- Carter, Ronald (2010). Methodologies for stylistic analysis: Practices and pedagogies. En *Language and Style*, Beatrix Busse, Dan McIntyre (eds.) Basingstoke: Palgrave Education, 55-68.
- Candeloro, Antonio (2016). *Javier Marías y el enigma del tiempo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Cautin-Epifani, Violeta (2015). Poder virtual y formas de tratamiento en el discurso mediado por computadora, exploración en una red comunicativa virtual, *Forma y Función* 28 (1), 55-78.
- Charaudeau, Patrick, Dominique Maingueneau (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Chierichetti, Luisa (2017). El criado pesado: la caracterización en la serie *Águila Roja*”, *Quaderns de Filologia: Estudis Lingüístics* 22, 57-78.
- Culpeper, Jonathan (2001). *Language and Characterisation: People in Plays and Other Texts*. Londres: Longman.
- Culpeper, Jonathan, Carolina Fernandez-Quintanilla, (2017). Fictional characterisation. En *Pragmatics of fiction*, M. Locher, Andreas H Jucker (eds.) (2017). Berlin/Boston. De Gruyter Mouton, 93-128.
- Cuñado, Isabel (2004). *El espectro de la herencia: la narrativa de Javier Marías*. Amsterdam: Rodopi.

- De Assis Brasil, Antonio Luz, Carlos Reis (2017). Personagem, a essência da narrativa, *Letras de Hoje: Estudos e debates de assuntos de lingüística, literatura e língua portuguesa* 52 (2), 106-107.
- De Maeseneer, Rita (2000). Sobre la traducción en *Corazón tan blanco* de Javier Marías, *Espéculo: Revista de estudios literarios* 14, <<www.ucm.es/info/especulo/numero14/jmarias.html>. Última consulta. 10-05-2018.
- Fernández, Álvaro (2003). Contar para olvidar la política del olvido en *Corazón tan blanco*, *Nueva Revista de Filología Hispánica* LI (2), 527-579.
- Fowler, Roger (1977). *Linguistics and the Novel*. Londres: Methuen.
- Garrido Domínguez, Antonio (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Gonsales Cruz, Eliana (2017). *La denominación en la caracterización de personajes: Estudio antroponímico en los narradores Alfredo Bryce Echenique, Manuel Scorza y Julio Ramón Ribeyro*. Perú: Instituto Bibliográfico del Perú.
- Grohmann, Alexis (2002). *Coming into one's own: The Novelistic Development of Javier Marías*. Amsterdam-Nueva York: Rodopi.
- Grohmann, Alexis (2011). *Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero)*. Amsterdam: Rodopi.
- Grohmann, Alexis, Maarten Steenmeijer (2009). *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada: "Tu rostro mañana"* de Javier Marías. Cádiz: Amsterdam: Rodopi.
- Gregori-Signes, Carmen. 2017. „Apparently women don't know how to operate doors“: a corpus-based analysis of women stereotypes in the TV series *3rd Rock from the Sun*, *International Journal of English Studies* 17 (2), 21-43.
- Hurst, Mary J. (1987). Speech acts in Ivy Compton-Burnett's *A family and a fortune*, *Language and Style: An International Journal* 20 (4), 148-187.
- Iziarry, Estelle (1990). Stylistic analysis of a Corpus of Twentieth-Century Spanish Literature, *Computers and the Humanities* 24, 265-274.
- Iziarry, Estelle (1997). *Informática y literatura: Análisis de textos hispánicos*. Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- Jeffries, L. (2010). *Critical stylistics: The power of English*. Palgrave Macmillan.
- Jucker, Andreas H., Miriam A. Locher (2017). Introducing *Pragmatics of Fiction*: approaches, trends and developments. En M. Locher, A. y A H. Jucker, (eds.), *Pragmatics of fiction*. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 1-21.
- Leech, Geoffrey, Mick Short (2007). *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Londres: Pearson Education (2da edición).
- Locher, Miriam A., Andreas H. Jucker, (eds.) (2017). *Pragmatics of fiction*. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton.
- Louw, Bill (1993). Irony in the text or insincerity in the writer? The Diagnostic Potential of Semantic prosodies. En *Text and Technology. In Honour of John Sinclair*, M. Baker, F. Gill E. Tognini-Bonelli (eds.) Amsterdam: John Benjamins, 157-176.
- Mahlberg, Michaela (2007). Clusters, key clusters and local textual functions in Dickens, *Corpora* 2 (1), 1-31.
- Mahlberg, Michaela (2013). *Corpus Stylistics and Dickens's Fiction*. Nueva York: Routledge.
- Mahlberg, Michaela, Peter Stockwell, Johan de Joode, Catherine Smith, Matthew Brook O'Donnell (2016). CLiC dickens. Novel uses of concordances for the integration of corpus stylistics and cognitive poetics, *Corpora* 11 (3), 433-463.
- Martín, Rebeca (2009). La lección de Alan Marriott: sobre los nexos nefastos y las parejas espantosas en *Tu rostro mañana*. En *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada*, A. Grohmann, M. Steenmeijer, (eds.) Amsterdam-Nueva York: Rodopi, 269-282.
- Martínez, Elena M. 1992. *Onetti: Estrategias textuales y operaciones del lector*. The University of Michigan: Verbum.
- McIntyre, Dan (2015). Towards an integrated corpus stylistics, *Topics in Linguistics* 16, 59-68.
- Navarro Gil, Sandra (2003). La voz del narrador en las novelas de Javier Marías, *Revista de Literatura* 65 (129), 199-210.
- O'Halloran, Kieran (2007). Corpus-assisted literary evaluation, *Corpora* 2(1), 33-63.
- Partington, Alan (2011). Corpus linguistics: what it is and what it can do, *Cultus* 2011(4), 35-59.
- Pérez-Carbonell, Marta (2016). *The fictional world of Javier Marías: Language and Uncertainty*. Amsterdam-Nueva York: Rodopi.
- Pittarello, Elide (2006). "Prólogo a Marías". *Corazón tan blanco*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Prince, Gerald (1987). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln y Londres: Nebraska University Press.
- Pfister, Manfred (1991). *The theory and analysis of drama*. Traducido del alemán al inglés por John Halliday. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reis, Carlos, Ana Cristina M. Lopes (1995). *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones del Colegio de España.
- Requena Hidalgo, Cora (2003). El narrador en las novelas de Javier Marías, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 24. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero 24/jmarias.html> Última consulta 15-10-2017.
- Ridley, Peter James (2016). *A Pragmatic View of Proper Name Reference*. Tesis Doctoral. Londres: King's College.
- Rosenberg, Brian (1996). *Little Dorrit's Shadows: Character and Contradiction in Dickens*. Columbia: University of Missouri Press.
- Ruano San Segundo, Pablo (2017). Reporting Verbs as a Stylistic Device in the Creation of Fictional Personalities in Literary Texts, *Atlantis* 39 (2), 105-124.
- Sinclair, John (1996). "The search for units of meaning", *Textus: English Studies in Italy* 9, 75-106.

- Stockwell, Peter y Mahlberg, Michaela (2015). Mind-modelling with corpus stylistics in *David Copperfield*, *Language and Literature* 24(2), 129-147.
- Stubbs, M. (2005). Conrad in the computer: Examples of quantitative stylistic methods, *Language and Literature* 14(1), 5-24.
- Tognini-Bonelli, Elena (2001). *Corpus linguistics at work*. Amsterdam: John Benjamins.
- Valles Calatrava, José Ramón, Francisco Álamo Felices (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia.
- Valls, Fernando, Sandra Hurtado (2005). Bibliografía de Javier Marías. En *Javier Marías*, I. Andres-Suárez, A. Casas (eds.) Madrid. Arco Libros, 275-300.
- Van Peer, Willie (ed.) (1988). *The Taming of the Text. Explorations in Language, Literature and Culture*. Londres: Routledge.

Corpus

- López, Carmen (ed.) (2006) *Javier Marías. Corazón tan blanco*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.