



**COMILLAS**

UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales  
Grado en Traducción e Interpretación

Trabajo Fin de Grado

**La figura femenina en la novela**  
***El doctor Zhivago*, de Borís**  
**Pasternak**

Estudiante: Rocío Rubio Platas

Dirección: Prof. Arturo Peral Santamaría

Madrid, abril de 2022

## Tabla de contenido

1.- Objetivos y motivación .....	1
2.- Introducción al autor y la obra .....	1
2.1.- Introducción a Borís Pasternak.....	1
2.2.1.- <i>El doctor Zhivago</i> en el contexto cultural ruso .....	6
2.2.2.- Desprestigio del autor tras la publicación de la novela .....	6
2.3.- Introducción y relevancia de la obra <i>El doctor Zhivago</i> .....	7
2.3.1.- Edición utilizada y motivos .....	7
2.3.2.- Argumento de la novela .....	8
2.3.3.- Tema principal de la novela .....	9
2.3.4.- Críticas sobre la novela .....	11
2.3.5.- Aspectos simbólicos de <i>El doctor Zhivago</i> .....	12
3.- Estado de la cuestión .....	14
3.1.- Teorías sobre las influencias de la novela .....	14
3.1.1.- El Doctor Zhivago como autobiografía.....	15
4.- Marco teórico .....	18
4.1.- Definición del personaje literario .....	18
4.2.- Historia del análisis de personajes literarios .....	18
4.2.1.- Teoría literaria aristotélica.....	18
4.2.2.- Teoría literaria de Cicerón.....	19
4.2.3.- Las teorías del Romanticismo y sus antagonistas .....	19
4.2.4.- Escuela psicoanalista.....	20
4.2.5.- Escuela del conductismo .....	21
4.2.6.- Análisis de los personajes en función del lenguaje .....	21
4.4.- Parámetros de análisis de personajes literarios .....	23
4.5.- Análisis de personajes literarios según la perspectiva de género .....	24

4.6.- Parámetros para el análisis de personajes según su género.....	26
5.- Metodología.....	29
6.- Análisis y discusión.....	31
6.1.- Presentación del personaje .....	31
6.2.- Dimensión social del personaje Lara.....	31
6.2.1.- Relación con Komarovski .....	31
6.2.2.- Relación con Rodia .....	34
6.2.3.- Relación con Pasha Antípov.....	35
6.2.4.- Relación con Yuri.....	37
6.3.- Dimensión simbólica-literaria del personaje Lara.....	38
6.4.- Dimensión ética e intelectual del personaje Lara .....	42
6.5.- Dimensión emocional del personaje Lara .....	46
6.5.1.- Lara como tipo de personaje formal.....	46
6.5.2.- Lara como personaje analizado desde la perspectiva de género .....	47
7.- Conclusiones .....	48
Continuidad de la investigación.....	48
8.- Anexos.....	49
Referencias .....	56

## **1.- Objetivos y motivación**

El interés por el estudio de la literatura rusa surgió a raíz de mi interés personal por las obras literarias rusas, que conocía muy poco hasta el momento. A consecuencia de recibir influencias tan diversas de distintas civilizaciones, en parte por su enormidad geográfica, la cultura rusa resulta un campo muy atrayente. Indudablemente, una de las mejores maneras de conocer una cultura y establecer sus características principales es a través de su literatura. El interés por la cultura rusa me ha llevado en este trabajo a realizar un análisis literario de uno de los personajes de una obra rusa del siglo XX, *El doctor Zhivago*, de Borís Pasternak, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1958.

*El doctor Zhivago* es una de las obras de la literatura rusa con más renombre de la historia, tanto a nivel nacional como internacional. Existen numerosas líneas de análisis y crítica sobre esta novela y su relevancia en la vida de su autor. Estas investigaciones tienen en cuenta parámetros pertenecientes a distintos aspectos de la obra, como el lenguaje, la simbología de los elementos descritos o la ideología crítica que transmite. En este caso, la investigación toma como objeto de análisis el personaje femenino principal, Lara, con el propósito de proveer a pasadas investigaciones del enfoque de género en el análisis de personajes literarios. Se investigarán distintos aspectos del personaje para determinar el rol que desempeña la mujer, a través de Lara, en la novela y en la sociedad rusa de la época.

## **2.- Introducción al autor y la obra**

### **2.1.- Introducción a Borís Pasternak**

Borís Leonídovich Pasternak, poeta, novelista y traductor, es uno de los autores rusos más significativos del siglo XX. Es uno de los cinco escritores rusos galardonados con un premio Nobel de Literatura. Nació el 10 de febrero de 1890, en Moscú, y falleció el 30 de mayo del año 1960, como consecuencia de cáncer de pulmón. Murió en Perediélkino, una ciudad situada al suroeste de Moscú, muy cercana a la capital de Rusia, en la casa que hoy en día se conserva como museo personal del autor.

A pesar de ser conocido mayoritariamente gracias a la novela *El doctor Zhivago*, Pasternak fue muy reconocido por su actividad como poeta. Sus obras de poesía, tales como *El gemelo entre las nubes* (1914), *La vida, mi hermana* (1922) o *El segundo nacimiento* (1932) se merecen tanto o más prestigio que la novela que le dio la fama

(Miłosz, 1970, pág. 201). A menudo se olvida la creación poética de este autor, ya que muchas críticas se han centrado sobre todo en el análisis de *El doctor Zhivago* (Miłosz, 1970, pág. 201). Sin embargo, la obra literaria de Pasternak se compone, en su mayor parte, de poemas<sup>1</sup>.

En su juventud, Pasternak estudió música en el Conservatorio de Moscú, decantándose más tarde por la poesía y dedicándose a ella de forma profesional. Este interés por las artes encuentra su origen, muy posiblemente, en las profesiones de sus padres, siendo ella pianista de conciertos y él un pintor reconocido (Magidoff, 1967, pág. 327). De hecho, fueron las amistades de su padre, que por su trabajo tenía relación con personalidades públicas rusas, las que lo hicieron inclinarse por la poesía, dejando de lado la música<sup>2</sup>. En su etapa universitaria, pudo viajar al extranjero gracias a los sacrificios económicos de su madre (de Mallac, 1979, pág. 422). Escogió la universidad de Marburgo<sup>3</sup>, en Alemania, donde asistió al seminario del filósofo neokantiano Hermann Cohen en el verano de 1912 (Santacreu Ruiz, 2012, pág. 1975). Un año más tarde, se licenció en Filosofía por la Universidad de Moscú (Santacreu Ruiz, 2012, pág. 1975).

Teniendo en cuenta sus antecedentes educativos y familiares y el contexto del que provenía, se hace evidente la dificultad de Pasternak para encajar en el entorno de la Revolución a partir del año 1917: era un intelectual, provenía de una familia de artistas; estudió filosofía, viajó al extranjero y hablaba varios idiomas (B. Turkevich, 1959, pág. 26). No pertenecía al estrato social del proletariado, cuya dictadura define los ideales de la revolución rusa, lo que dificultó su asentamiento en el nuevo régimen. Sin embargo, se adaptó al nuevo régimen y participó inicialmente de su ideario, llegando a pasar dos años trabajando como obrero en una fábrica en los Urales, dato que raramente se menciona (B. Turkevich, 1959, pág. 26).

---

<sup>1</sup> De hecho, la última parte de la novela tratada en este trabajo se compone de poemas escritos por el protagonista, y a través de él, por Pasternak.

<sup>2</sup> Leonid Pasternak, padre del poeta sujeto de este trabajo, realizó retratos para numerosos artistas, León Tolstói entre ellos, con quien mantuvo una relación de amistad durante años. También era amigo del compositor Aleksandr Skriabin, que convivió en numerosas ocasiones con su hijo y no le causó buena impresión. El desencanto de Borís con el compositor y la afinidad por el escritor constituyeron el motivo por el que este afirmó abandonar la música en favor de la literatura (Persson, 2011, pág. 2)

<sup>3</sup> La Universidad de Marburgo había sido la opción preferente de muchos estudiantes universitarios rusos desde el siglo XVIII. Esto se debe a que Mijaíl Lomonósov, fundador de la primera universidad en Moscú, realizó sus estudios allí (de Mallac, 1979, pág. 422).

Esta diversidad de valores se ve reflejada en su literatura, que presenta influencias de diferentes épocas, con sus respectivas corrientes literarias: el simbolismo ruso y el realismo soviético.

El simbolismo ruso es una corriente cultural interdisciplinar que surgió en el país a finales del siglo XIX y principios del XX. Influido por la poética francesa de finales del siglo XIX, se caracteriza por establecer un vínculo entre el mundo tangible y el intangible (Sayfúllina, 2012, pág. 58). Se trata de un movimiento que utiliza la estética (en el caso de la literatura, transmitida a través del lenguaje) para conectar la filosofía, la religión y la mitología con aspectos cotidianos de la vida del ser humano (Maliavina, 2002, pág. 129). Dicha estética se percibe en todos los rincones de la obra *El doctor Zhivago*, lo que pone de manifiesto la influencia del simbolismo ruso en la redacción de Pasternak.

Por su parte, el realismo soviético de las décadas de 1930 y 1940 se compone de obras marcadas por la ideología socialista del régimen soviético (Groys, 1990, pág. 123). Durante esta época, el estado soviético demandaba que los artistas combinaran elementos realistas (descriptores de la transición política del país) con aspectos emotivos y poéticos que le dieran un toque transcendental a sus obras. El objetivo residía en realzar aspectos y principios del régimen para enaltecerlo en el ámbito del arte y la literatura (Kurz Muñoz, 1986, pág. 309).

Pasternak entra en la escena de la escritura durante la extinción del simbolismo ruso (B. Turkevich, 1959, pág. 26), que deja trazas en la poesía del autor. La obra literaria de Pasternak también contiene elementos pertenecientes al realismo soviético. Sin embargo, sus publicaciones nunca alcanzaron el nivel de enaltecimiento de los ideales revolucionarios deseado por las autoridades soviéticas, razón por la que no pueden considerarse parte de esta corriente cultural y por la que fue duramente juzgado (B. Turkevich, 1959, pág. 26).

En lo que concierne a su vida personal, Borís Pasternak estuvo siempre relacionado con artistas. Ya se ha mencionado la influencia de sus padres en la trayectoria profesional del autor, aunque el ambiente cultural en el que siempre estuvo no tiene que ver únicamente con ellos (B. Turkevich, 1959, pág. 26). Su primera mujer, con la que estuvo casado desde 1922 hasta 1931, se llamaba Evgenia Lurie y era pintora. Tuvieron un hijo, llamado Yevgeny Pasternak, en 1923. Su segunda esposa era una pianista

profesional y su nombre era Zinaida Neuhaus (Parfiónova, 2015). Se casaron en 1934 y tuvieron un hijo llamado Leonid Pasternak en 1938.

También tuvo una amante en los últimos años de su vida que es preciso mencionar y de la que se han escrito numerosas suposiciones, llamada Olga Ivínskaya (Parfiónova, 2015), y de la que se dará más información más adelante, por su relevancia en este trabajo (véase pág 33).

## **2.2.- La represión de los autores en el contexto cultural ruso**

Un aspecto importante a destacar sobre la vida del autor que nos ocupa es la censura en la literatura de la época que vivió. Para entender gran parte de su trayectoria profesional, es necesario comprender el período histórico-social que aconteció durante esos años y cómo este afectó a la literatura del país.

A principios del siglo XX, Rusia empezó a disfrutar de una mayor libertad en los medios de comunicación con respecto a décadas anteriores. La prensa se diversificó en periódicos y revistas (que habían sido mayoritarias hasta el momento), y la publicación de libros empezó a tomar protagonismo. A mediados de 1917, se reconoció legalmente la libertad de prensa; sin embargo, en noviembre de ese mismo año (con el inicio de la Revolución), se restableció la censura, que fue sufriendo variaciones a lo largo del período soviético (Torres, 2010, pág. 1).

En las décadas de 1920 y 1930, se amplió la variedad de publicaciones, así como su número, en ruso y otras lenguas nacionales, como el nogayo o el dak, lo que contribuyó al aumento de la tasa de alfabetización y al creciente interés popular por la literatura.

Al igual que muchos otros autores de origen judío, Pasternak gozó de la tolerancia y la aceptación del gobierno ruso durante estas primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, el gobierno decretó un reglamento en 1931 que regulaba el control literario y que establecía una lista de datos considerados secretos de Estado (Torres, 2010, pág. 1). El control literario respondía a los intereses políticos, económicos o ideológicos del gobierno, lo que dificultó la actividad profesional de los artistas opuestos a los mismos y los hizo desaparecer de la escena social (B. Turkevich, 1959, pág. 26).

Un ejemplo de dicha dificultad es el caso de Ósip Mandelstam, que ofrece una perspectiva esclarecedora de la situación que vivieron los autores rusos de este período. La obra titulada *Mandelstam*, compuesta por entradas del diario de la escritora Ana

Ajmátova sobre su amistad con Mandelstam, da cuenta de cómo fue arrestado en varias ocasiones y de su trágico final en prisión (Ajmátova, 2020, pág. 62). Esta obra muestra las condiciones en las que vivían los autores considerados enemigos por el régimen: «No tenía con qué vivir, en realidad, algunas medio traducciones, algunas medio reseñas, medio promesas. La pensión apenas llegaba para pagar el piso y recuperar la ración que le correspondía.» (Ajmátova, 2020, pág. 44). Esta obra contiene, además, una carta escrita por Mandelstam a Ajmátova, en la que narra la desconfianza, degradación y traición sufrida dentro del mismo gremio de escritores (Ajmátova, 2020, págs. 67-70).

Pasternak, por su parte, nunca fue arrestado por el régimen de Stalin (Karimova & Melieva, 2021, pág. 174). De hecho, tras el arresto de Ósip Mandelstam el 13 de mayo de 1943, Pasternak intercedió en su favor ante uno de los protagonistas de la escena política del momento. Llegó incluso a mantener una conversación telefónica con Stalin (Ajmátova, 2020, pg. 50), lo que pone de manifiesto la situación favorable en la que se encontraba con respecto a otros escritores.

Sin embargo, la dictadura lo forzó a dedicarse casi exclusivamente a la traducción, ya que sus propias obras sufrían los efectos de la censura y no eran publicadas (Markov, 1959, pág. 15). Por esta razón, 1945 fue el último año en el que el autor logró publicar una de sus obras en Rusia, *La vastedad terrestre*. A partir de este momento, tradujo numerosas obras de autores como Shelley, Keats o Shakespeare, entre ellas *Hamlet*, que es una de las presuntas grandes influencias<sup>4</sup> del poeta (B. Turkevich, 1959, pág. 26).

Tras la muerte de Stalin en 1953, la situación empezó a cambiar, dando lugar a una amplia variedad de publicaciones y a la aparición de obras y revistas que imitaban el modelo de prensa occidental. No fue hasta 1988 (año que coincide con la publicación de *El doctor Zhivago* en Rusia), cuando Gorbachov reconoció el derecho de los ciudadanos a la información, que la libertad en el arte y la creatividad tomó importancia real (Torres, 2010, pág. 2).

Fue en este contexto en el que Pasternak publicó *El doctor Zhivago*, lo cual le hizo sufrir la crítica y la condena de gran parte de sus colegas escritores y el propio gobierno ruso (Karimova & Melieva, 2021, pág. 124).

---

<sup>4</sup> Esta influencia se ve reflejada en la novela sujeto de este trabajo. Muestra de ello es que el primero de los poemas contenidos en el libro se titula «Hamlet», precisamente (Markov, 1959, pg. 15).

### 2.2.1.- El doctor Zhivago en el contexto cultural ruso

Pasternak no pudo publicar la novela en Rusia, debido a la censura que sufrían sus obras. Ante este panorama, dio su autorización para que *El doctor Zhivago* fuera publicado, indicando su autoría, por Giangiacomo Feltrinelli, fundador de la editorial italiana Feltrinelli. De esta forma, *El doctor Zhivago* vio por primera vez la luz en Milán el 15 de noviembre de 1957, traducida al italiano por Pietro Antonio Zveteremich (Santacreu Ruiz, 2012, pág. 1971).

Según Vladislav Kuvok, esta novela supuso el primer gran desafío al silencio cultural de la posguerra rusa nacido de la represión y la censura. Dicho desafío causó un gran revuelo en la escena artística del país (Solís Rodríguez, 2014, pág. 230). Se trata, por lo tanto, de uno de los detonantes del renacimiento y la revolución culturales cuyo resultado fue la puesta en marcha del *glásnost* y la *perestroika* a finales del siglo XX. Los dos elementos recién mencionados son las reformas política y económica, respectivamente, cuyos fines eran la transparencia y la apertura del país en estos ámbitos, y que tuvieron origen en la revolución cultural surgida de clubes formados por escritores (Solís Rodríguez, 2014, pág. 230).

### 2.2.2.- Desprestigio del autor tras la publicación de la novela

Un año después de la publicación de la novela en Milán, la Academia Sueca otorgó el Premio Nobel de Literatura a Borís Pasternak. En octubre de 1958, tras la concesión del premio, se desencadenó una campaña de desprestigio del poeta en los medios de comunicación soviéticos (Santacreu Ruiz, 2012, pág. 1971). Esta campaña se compuso de cartas de supuestos campesinos indignados enviadas a los medios de prensa («¡No la he leído pero la repruebo!» [«читал, но осуждаю!»]). Dichas afirmaciones eran, con gran seguridad, falsas, ya que la novela estaba prohibida en la URSS, y tanto su posesión como su introducción en el país desde el extranjero estaban penadas (Santacreu Ruiz, 2012, pág. 1972). Desafortunadamente, esto provocó que la Unión de Escritores Soviéticos expulsara a Pasternak, por lo que se vio obligado a rechazar el premio. Resulta sorprendente que Pasternak fuera convertido en enemigo del régimen soviético por una novela que nadie había leído dentro de país, de tal forma que la imagen de desprestigio lo persiguió durante años (Miłosz, 1970, pág. 200).

A pesar de su impopularidad en su país durante sus últimas décadas de vida, existen personalidades fuera de Rusia que sí reconocían su talento y la excelencia de sus

obras (B. Turkevich, 1959, pág. 26). La Academia Sueca tiene una norma que dicta que, pasados 50 años de la concesión de unos premios, pueden hacerse públicos los archivos referentes a su resolución, pertenecientes a la Comisión de Literatura (Santacreu Ruiz, 2012, pág. 1974). En octubre de 2008, se cumplió este plazo para los Nobel en los que fue premiado Pasternak, y en enero de 2009 se abrieron dichos archivos.

Estos documentos revelaron que el autor había sido propuesto siete veces para la nominación, en 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1957 y, por último, en 1958. Fue el escritor premiado el año anterior, Albert Camus, quien propuso a Pasternak para el Nobel de Literatura en el 58, cuando por fin fue galardonado (Santacreu Ruiz, 2012, pág. 1974).

Esta información es una clara prueba del prestigio real y patente de Borís Pasternak, que llega hasta nuestro siglo. Demuestra que no fue sino por la censura del gobierno ruso por lo que el autor vivió sus últimos años sin la posibilidad de vivir públicamente de sus obras, ya que es patente que estas no pasaron desapercibidas para el resto del mundo (B. Turkevich, 1959, pág. 26).

En 1988, a los 30 años de la publicación italiana de la novela, *El doctor Zhivago* fue publicado en Rusia. La revista soviética *Novyi Mir*, que había rechazado el manuscrito de la obra en dos ocasiones, recibió numerosas solicitudes de sus suscriptores que la obligaron a publicar la novela en una tirada superior al millón de ejemplares (Santacreu Ruiz, 2012, pág. 1972). Un año más tarde, el hijo mayor de Pasternak viajó a Estocolmo para recibir el premio otorgado a su padre décadas antes, tras ser invitado por la Academia Sueca (Santacreu Ruiz, 2012, pág. 1972).

### **2.3.- Introducción y relevancia de la obra *El doctor Zhivago***

#### 2.3.1.- Edición utilizada y motivos

Para el desarrollo de este trabajo, se ha utilizado la edición de *El doctor Zhivago* publicada por Ediciones Orbis, S.A. en 1997, traducida por Fernando Gutiérrez desde la versión en italiano y revisada por Yolanda Martínez a partir del original ruso.

Existe una traducción directa del ruso publicada en 2020 por la editorial Galaxia Gutenberg y traducida por Marta Rebón. Sin embargo, se ha optado por la traducción de Gutiérrez debido a que es la versión con mayor difusión en España.

Según los datos del Catálogo de la Biblioteca Nacional de España, el primer registro oficial de la traducción de Fernando Gutiérrez data de 1958. Esta publicación

corresponde a la 4ª edición de la obra, impresa por la editorial Noguer. En 1971, se llegará a la 34ª edición de la misma obra por esta editorial, lo que dice mucho de la difusión y popularidad de esta traducción. También ha sido publicada por otras editoriales en España: Argos Vergara y Mundo Actual de Ediciones la difundieron en 1980. Seix Barral emitió su 1ª edición en 1984. El Grupo Planeta ha impreso esta obra en numerosas ocasiones, por primera vez en 1984 y, más tarde, en 1985, 1989, 1993, 1995 y 2007. La editorial Orbis también cuenta con diversas ediciones de esta traducción: 1985, 1987, 1988, 1997 (edición utilizada para la elaboración de este trabajo). También se debe mencionar a Cátedra, en 1991; Anagrama, en 1991 y 1997; RBA Promociones Editoriales, en 1994, 1995 y 2001; Sol90 en 2003; y Aguilar, perteneciente a Penguin Libros, con su 1ª edición en 2004 (BNE, 2022).

En consecuencia, el número de publicaciones y la difusión de sus ediciones por el territorio español son los motivos por los que se ha escogido la traducción de Gutiérrez para la elaboración de este trabajo.

### 2.3.2.- Argumento de la novela

La historia narrada en el libro es la de un hombre bondadoso que se ve empujado por la fuerza del destino y sufre por las maldades del mundo. El autor retrata al doctor Yuri Zhivago como el ideal del hombre virtuoso, que utiliza sus cualidades humanas y creadoras e intenta sacar el máximo provecho de ellas. Pasternak resalta de esta manera la pureza del corazón humano y su naturaleza benévola, que entiende como la base clave para cualquier estructura social exitosa (Markov, 1959, pág. 16). Estos dos elementos son el núcleo de la vida según el protagonista de la novela, que es médico y poeta y representa precisamente el concepto de la vida, simbología que se explicará más adelante (véase pág. 12). En esta obra, la vida se compone del amor, la historia y la naturaleza: Yuri Zhivago habla muy a menudo de sus relaciones personales y la historia del mundo y de Rusia, y describe continuamente los ambientes naturales que le rodean (Markov, 1959, pág. 16).

La historia de Yuri Zhivago transcurre a lo largo de las épocas de revoluciones soviéticas, desde la de 1905, pasando por las de febrero y octubre de 1917, y la posterior guerra civil, hasta 1923. Pasternak ofrece una visión franca de lo vivido durante la revolución, hablando del marxismo, el totalitarismo y las acciones de los altos cargos en la jerarquía rusa de la época, a través de los ojos del protagonista (Karimova & Melieva, 2021, pág. 124).

### 2.3.3.- Tema principal de la novela

Según Steussy (1959, pág. 185), la obra encuentra su eje en un mito, que constituye su tema principal: el concepto del destino. El libro repite a lo largo de la historia palabras clave cargadas de significado que señalan la esencia de la obra:

- Destino

Este término hace su aparición en varias ocasiones, empezando por la escena que narra la muerte del padre del protagonista: «—Para unos es el destino —parecía decir—. Para otros es la voluntad de Dios. Este se la ha buscado... por su riqueza y su locura.» (Pasternak, 1997, pág. 27) (véase pág. 31-38 para consultar la identidad de los personajes mencionados).

Al final de la novela, vuelve a mencionarse el destino como influencia en la vida de los dos protagonistas, en un monólogo emitido por Lara:

Otra vez estoy a tu lado, Yúrochka. De qué modo el destino ha querido que volviéramos a vernos. ¡Ya ves qué terrible es! ¡Oh, no puedo! ¡Señor! ¡Llorar, llorar sin fin! Ya lo ves. Esta es también una de las cosas que tenían que sucedernos, que teníamos reservada [...]. (Pasternak, 1997, pág. 574)

- Coincidencia

Esta palabra también hace su aparición en varias ocasiones, como en una carta que escribe Tonia a su marido Yuri, cuando él se haya trabajando en el frente como médico militar:

[...] Antonina Alexándrovna trataba de convencer a su marido de que no regresara a Moscú, sino que continuase su camino por los Urales junto con esa extraordinaria enfermera cuya vida parecía señalada por tantos presagios y coincidencias (Pasternak, 1997, pág. 158).

En este otro fragmento, Lara habla con Yuri sobre la influencia de Komarovski en la vida de ambos: «—No puede ser. ¡Qué coincidencia más llena de significado! ¿Es posible que sea verdad?» (Pasternak, 1997, pág. 462).

«—¿De veras? Gracias, Dios mío. Es mejor así —lentamente se santiguó— ¡Qué sorprendente coincidencia! Permítame insistir una vez más sobre este tema y pedirle toda clase de detalles. [...].» (Pasternak, 1997, pág. 569). En esta conversación entre Lara y el

hermano de Yuri, Evgraf Zhivago, ella descubre que los caminos de Yuri y Antípov se cruzaron justo antes de la muerte de este último. Este hecho la sorprende y pone de manifiesto, de nuevo, las fuerzas del destino que obran en la novela.

- Predestinación:

«¿De manera que fue también tu genio malvado? Esto nos une todavía más. Parece una predestinación.» (Pasternak, 1997, pág. 462). De nuevo, este fragmento contiene también la palabra predestinación para hablar de la influencia de Komarovski.

En esta otra escena, Pasha Antípov utiliza el término para referirse a la misma Lara, en una conversación que mantiene con Yuri: «[...] La acusación del mundo podía hacerse en nombre de ella, con sus labios. Créame, no estoy diciendo tonterías. Es una especie de predestinación, una señal que una persona puede tener, que posee por naturaleza, que tiene casi ese derecho.» (Pasternak, 1997, pág. 530).

Este fragmento, cuyo tema es la vela presente en la habitación en la que conversan Lara y Pasha Antípov de niños, remarca nuevamente la idea de la predestinación y su papel en la unión de las vidas de Lara y Yuri:

Comenzó a forzar la memoria para reconstruir aquella conversación que había tenido con Páshenka, pero no conseguía recordar nada, excepto la pequeña vela que ardía en el alféizar y el círculo que la llama había formado al fundir la corteza de hielo del cristal de la ventana.

¿Podía saber que el muerto yacente allí en el ataúd había visto aquel círculo al pasar por la calle y fijándose en la vela? ¿Que aquella pequeña llama vista desde el exterior —«Una vela quemábase en la mesa, se quemaba una vela»— había iniciado la predestinación de su vida? (Pasternak, 1997, pág. 571).

Como refleja la repetición de estos términos, el protagonista de la obra, Yuri Zhivago, se ve arrastrado por las circunstancias en las que se encuentra, viéndose a menudo privado de la capacidad para decidir. El doctor se ve inmerso en situaciones que lo obligan inevitablemente a vivir situaciones desafortunadas y momentos incómodos (Steussy, 1959, pág. 185). Además, él es consciente de la fuerza que ejerce el destino sobre su vida, como pone de manifiesto este fragmento de la novela:

[...] y nada tenía de común con la devoción el sentimiento que experimentaba con respecto a la legítima descendencia de las fuerzas supremas de la tierra y el

cielo, ante las cuales se inclinaba, como ante sus mayores progenitores.  
(Pasternak, 1997, pág. 108).

Markov confirma la importancia del destino, afirmando que el núcleo de la obra no se encuentra en la lucha entre clases sociales o generaciones, como han indicado otras críticas, sino en el debate entre la verdad eterna y los ideales falsos momentáneos (Markov, 1959, pág. 16). Esta verdad eterna constituye el paso del tiempo y el cumplimiento del destino, que es inevitable y no puede prevenirse por medio de ideologías temporales o la fuerza de la voluntad propia. La novela no trata de las circunstancias acontecidas durante la revolución o la guerra, o de las personas implicadas en ellas, sino de fuerzas mayores que controlan a estas circunstancias y personas. Así, el desarrollo de la historia narrada en el libro señala la prevalencia de la fuerza del destino sobre la vida de los individuos (Markov, 1959, pág. 16). El tema principal de la obra es, por tanto, la inevitabilidad de los acontecimientos que componen la vida de las personas, así como sus consecuencias, ya que la fuerza de la predestinación prevalece.

De esta manera, el destino interviene en la vida del doctor en todo momento, ejerciendo como agente sobrenatural que controla el devenir de los acontecimientos. Este núcleo de significado sobrenatural o espiritual puede percibirse en la obra mediante la apreciación de elementos secundarios como la religión, la libertad, la muerte, el amor, la revolución, la verdad, la naturaleza y el arte (Markov, 1959, pág. 15). Esto convierte a *El doctor Zhivago* en una obra marcadamente ideológica, que pretende poner de manifiesto la existencia de fuerzas superiores a la voluntad humana (Markov, 1959, pág. 15).

#### 2.3.4.- Críticas sobre la novela

*El doctor Zhivago* es considerada por muchos la obra maestra de Pasternak y su mejor creación, por la que muchos lectores hoy en día lo siguen admirando. Alexander Gerschenkron (1961, pág. 195) califica esta obra como el retorno de la literatura rusa a su esencia. Este historiador reitera la pérdida paulatina de los ideales y el «alma» de las obras literarias rusas por parte de sus autores, quizás debida a la censura impuesta en el ámbito cultural. *El doctor Zhivago* supone para él la recuperación de esta esencia y la vuelta al esplendor literario soviético. Lo llama, además, un «poema en prosa», alabando la composición de Pasternak y resaltando sus habilidades en el campo de la poesía (Gerschenkron, 1961, pág. 196).

Steussy categoriza *El doctor Zhivago* como la obra maestra de Borís Pasternak (Steussy, 1959, pág. 184). Afirma también que esta novela no puede considerarse una obra perteneciente a la corriente cultural del Realismo<sup>5</sup>, ya que, a pesar de incluir elementos históricos y descriptivos, no contiene un personaje, salvo el protagonista, con rasgos suficientes para completar una personalidad real. Considera que Yuri Zhivago constituye un personaje autobiográfico, reflejo del mismo Pasternak, y este es el motivo por el que engloba características humanas, lo que lo convierten en una figura con una personalidad más completa que el resto de sujetos de la obra (Steussy, 1959, pág. 184). Esto convierte la novela en una obra simbólica, al igual que a su protagonista, que destacó por encima de las obras pertenecientes al simbolismo ruso, lo que acarreó a Pasternak numerosos problemas con sus compatriotas escritores (Steussy, 1959, pág. 184).

Dmitri Býkov plantea la misma opinión. Afirma que el carácter simbólico de la novela es lo que la convierte en una obra de tan patente calidad. Según este poeta, era necesario narrar la revolución rusa poniendo el foco de atención en las causas y la raíz del asunto, y no únicamente según los acontecimientos históricos de los que se compuso. Además, Pasternak fue uno de los pocos autores que vivió todas las épocas descritas en la novela y sobrevivió, lo que le otorga la facultad y autoridad para escribir sobre ello (Karimova & Melieva, 2021, pág. 124).

### 2.3.5.- Aspectos simbólicos de *El doctor Zhivago*

Uno de los aspectos más alabados y más analizados de la gran obra de Pasternak es la simbología de sus páginas (Markov, 1959, pág. 16). Los nombres de algunos personajes tienen cierto protagonismo en este campo. La palabra Zhivago (en ruso: Живáго) significa vida. Por este motivo, el protagonista de la obra (Yuri Zhivago) simboliza la vida humana, la existencia; y por ello es el quien posee todas las respuestas a las preguntas existenciales formuladas en el libro.

La primera escena descrita en la novela tiene lugar en el entierro de la madre de un niño pequeño que, más adelante descubriremos, es el protagonista de la historia. En estas primeras páginas, uno de los personajes ajenos al transcurso de la novela se acerca con curiosidad a la procesión fúnebre y pregunta: «¿A quién entierran?» Alguien le

---

<sup>5</sup> Como se ha explicado en la página 3, las obras de Pasternak no pueden considerarse pertenecientes a la corriente del Realismo soviético, ya que no enaltecen los rasgos políticos y sociales defendidos por el régimen.

responde: «A Zhivago». Este simple intercambio de palabras resulta sobrecogedor para el lector conocedor de los idiomas eslavos, puesto que denota textualmente la muerte de lo que no puede morir (Santacreu Ruiz, 2012, pág. 1970). Esta es una de las muestras del impacto que esta novela ejerce sobre la mente del lector, así como de la simbología que encierran sus páginas.

Asimismo, el personaje Antípov tiene una concepción de los acontecimientos históricos completamente opuesta a la del protagonista<sup>6</sup>, por lo que simboliza todo lo contrario a la vida y la naturaleza. Antípov es la antítesis de Yuri, ya que percibe el mundo de una forma contraria a él (Markov, 1959, pág. 16).

Otros elementos simbólicos de la novela son los numerosos lugares de los que habla Pasternak, como Moscú (representante del caos) y los Urales (representantes de la paz familiar).

También presenta la revolución como la purificación de los ideales humanos o la vela encendida como señal de la prevalencia del destino (Santacreu Ruiz, 2012, pág. 1970). Este último es uno de los símbolos más recurrentes en la obra, y simboliza precisamente la inmortalidad del tiempo. La vela aparece en varias escenas de la historia, presentándose como inconsumible e inagotable. Estas características hacen referencia a la vida y todo lo que la compone (véase pág. 8): el amor, la poesía y la naturaleza, todos grandes intereses del protagonista (Markov, 1959, pág. 19).

---

<sup>6</sup> Tal y como se explica en la página 8, Yuri entiende la vida como una realidad compuesta por el amor, la historia y la naturaleza.

### 3.- Estado de la cuestión

#### 3.1.- Teorías sobre las influencias de la novela

En cuanto a las influencias que pudieron inspirar a Pasternak para la redacción de su novela, también existen varias teorías.

Una de estas teorías señala a Shakespeare como una de las grandes fuentes de inspiración de Pasternak. Como se ha mencionado anteriormente (véase pág. 5), existen varias referencias al dramaturgo inglés en *El doctor Zhivago*. Por ejemplo, la mención del drama *Romeo y Julieta* en la página 463 de esta novela rusa.

Además, el protagonista de la novela tiene un aire atormentado que recuerda a Hamlet, de Shakespeare. Sigue en todo momento su sentido del deber y se deja guiar por él, igual que el príncipe danés (Santacreu Ruiz, 2012, pág. 1968). Santacreu Ruiz encuentra una relación directa entre Hamlet y la vida personal de Pasternak. Menciona que fue un amigo del autor ruso, Vsévolod Meyerhold, quien encargó la traducción de *Hamlet* a Borís Pasternak, considerada la mejor versión en ruso del drama inglés. Meyerhold pretendía representar la obra en su teatro, pero nunca tuvo la oportunidad, ya que fue fusilado en febrero de 1940, antes de que Pasternak terminara el encargo (Santacreu Ruiz, 2012, pág. 1968).

Shore vincula *El doctor Zhivago* con la clásica novela rusa *Crimen y castigo* de Fiódor Dostoievski (1821-1881), publicada en 1866. Esta autora encuentra personajes paralelos entre una novela y otra, como Dunia, de Dostoievski, y Lara, de Pasternak, cuyas historias son similares (Shore, 1979, pág. 186). Esto se debe a que ambas viven situaciones de abuso por parte de una persona de mayor autoridad que ellas mismas, se casan con hombres a los que no aman realmente y reciben ayuda posterior por parte de su abusador, elementos que crean un reflejo entre ambas historias.

Otro ejemplo es el personaje de Komarovski en *El doctor Zhivago*, que encuentra su reflejo en Luzhin y Svidrigáilov, o en una fusión de ambos. El personaje de Svidrigáilov se parece especialmente a Komarovski, por su manera de comportarse con los niños o su forma de moverse. Ambos personajes actúan de manera similar en algunas ocasiones clave de sus respectivos libros, y presentan conductas similares hacia Lara y Dunia: los dos les prestan ayuda (Shore, 1979, pág. 187). Estos dos personajes también presentan comportamientos paralelos en sus respectivas historias, por lo que Shore

considera *Crimen y castigo* una de las grandes influencias de Pasternak. De hecho, Dostoievski es mencionado en alguna ocasión a lo largo de la novela objeto de análisis, lo que denota su influencia en la obra y el pensamiento de Pasternak.

Es cierto que no existen paralelismos tan claros entre otros personajes de *El doctor Zhivago* y aquellos de *Crimen y castigo*, ya que la novela de Pasternak cuenta con más influencias que esta última (Shore, 1979, pág. 188).

Por otra parte, la continua presencia de los efectos de la Revolución rusa, así como el uso de la Historia y el paso del tiempo en la novela de Pasternak recuerdan a Tolstói, ya que son elementos presentes en las obras de este (Shore, 1979, pág. 188). De hecho, la novela menciona en numerosas ocasiones al célebre autor ruso, lo introduce en conversaciones entre personajes de la trama y discute la filosofía asociada al escritor en no pocos puntos de la obra. En el siguiente fragmento, procedente de la conversación entre Nikoláievich y Feoktístovich, se puede observar un ejemplo de cómo Pasternak recurre a Tolstói y a Dostoievski:

—Hasta cierto punto estoy de acuerdo con usted. Pero Tolstói afirma que cuanto más perseguimos la belleza más nos alejamos del bien.

—¿Y cree usted lo contrario? ¿Que el mundo será salvado por la belleza, los misterios de la Edad Media y cosas parecidas, como por Rozánov y Dostoievski? (Pasternak, 1997, pág. 56).

Rozánov también es mencionado en este fragmento, a pesar de no haberse encontrado líneas de investigación que lo vinculen a Pasternak. Sin embargo, es lícito asumir que fue también una referencia de este último, puesto que se le menciona en su gran obra.

### 3.1.1.- El Doctor Zhivago como autobiografía

Markov considera *El doctor Zhivago* una obra autobiográfica, basada en las propias vivencias de Pasternak. Según esta teoría, los personajes principales de la novela representan personas importantes en la vida del poeta ruso y las situaciones que viven son una reproducción de experiencias vividas por Pasternak (Markov, 1959, pág. 17). Al fin y al cabo, la construcción de personajes es, probablemente, el factor más relacionado con el inconsciente del autor en la creación de obras literarias, por lo que es complicado encontrar un escritor que afirme no haber utilizado nunca experiencias propias de su realidad (Traver Martín, 2018, pág. 35).

Autores como Dmitry Likhachov (1906-1999) apoyan la teoría autobiográfica que rodea a esta publicación. Al no tener oportunidad de posicionarse abiertamente sobre sus opiniones respecto a las ideologías revolucionarias, Pasternak utilizó su obra maestra para expresar sus convicciones (Karimova & Melieva, 2021, pág. 124). El autor escribe sobre sí mismo construyendo el personaje de Yuri Zhivago, lo que le permite escribir la historia desde fuera, como un narrador omnisciente y sin identificarse abiertamente con el protagonista. Likhachov afirma que esto le ofrece la oportunidad de describirse a sí mismo y abrirse ante el lector sin ponerse en peligro de repercusiones (Karimova & Melieva, 2021, pág. 124). Esta opinión puede apoyarse en la cita, extraída de la novela, que figura a continuación:

Tenía ideas claras y escribía bien. Desde sus años de colegio había soñado con escribir prosa, con un libro sobre la vida, en el cual, como la explosión de una carga desconocida, pudiera expresar todo lo que de más maravilloso había visto y comprendido en el mundo. Pero era demasiado joven para llevar a cabo un libro semejante y mientras tanto escribía versos, como hace un pintor que durante toda su existencia pinta solamente estudios para una gran tela que tiene en la cabeza (Pasternak, 1997, pág. 83).

Por otra parte, la compilación de poemas escritos por el protagonista e integrada en el libro son otra muestra del carácter autobiográfico de la novela. En estos poemas, como ya se ha mencionado con anterioridad, se transmite la voz del mismo Pasternak hablando a sus compatriotas por encima de la voz del protagonista del libro y su monólogo interno (Santacreu Ruiz, 2012, pág. 1968).

Una publicación que resulta interesante mencionar a este respecto es *Los secretos que guardamos*, de Lara Prescott. Esta novela, mezcla de realidad y ficción, contiene abundante información sobre el proceso de publicación de *El doctor Zhivago* en Estados Unidos. La historia tiene lugar durante la Guerra Fría y cuenta cómo la novela de Pasternak pretendía usarse para dismantelar el régimen soviético (Hayes, 2020, pág. 4). La narración presenta elementos de la vida personal de Pasternak y pone de manifiesto la influencia que estos tuvieron en la redacción de *El doctor Zhivago*. Un ejemplo de dicha influencia es el protagonismo de Olga Ivínskaya, secretaria personal de Pasternak, en la vida del autor y en su libro.

Prescott narra la historia paralela de dos secretarías estadounidenses que trabajan para filtrar la novela rusa en Estados Unidos desde Whashington; de forma paralela,

cuenta la historia de Ivínskaya y Pasternak en plena represión soviética. Con esto, podría apoyarse la teoría autobiográfica sobre *El doctor Zhivago*.

## **4.- Marco teórico**

Puesto que la propuesta de este trabajo consiste en el análisis de uno de sus personajes principales, es necesario describir algunos aspectos fundamentales dentro del contexto del análisis literario orientado a los personajes.

### **4.1.- Definición del personaje literario**

Con el propósito de acercarnos al análisis de personajes literarios, se va a proceder a explicar primero este concepto. Tras varias consideraciones sobre el personaje literario, Traver ofrece una definición en su tesis doctoral, citando a Thrall y Hibbard (1936):

La representación por escrito de imágenes claras de una persona, sus acciones y su forma de pensar y de vivir. La naturaleza de una persona, su entorno, hábitos, emociones, deseos, instintos: todas esas cosas hacen que la gente sea como es, y el escritor hábil presenta claramente a sus personajes importantes por medio de la descripción de estos elementos (Traver Martín, 2018, pág. 36)

A partir de esta descripción, se puede entender el personaje literario como el reflejo, por medio de palabras, de una persona determinada, ficticia o real, en una obra perteneciente a la literatura. El escritor competente será capaz de describir los rasgos personales, tanto físicos como psicológicos, del personaje, así como sus motivaciones, sus conflictos internos, sus aspiraciones y demás aspectos componentes de la esencia de una persona. De la misma forma, deberá definir la forma en la que interactúa con otros personajes, el tipo de relación que establece con ellos y sus intenciones en cuanto a las mismas (Traver Martín, 2018, pág. 36).

### **4.2.- Historia del análisis de personajes literarios**

La figura del personaje literario ha sido interpretada desde numerosos puntos de vista por parte de grandes pensadores y teóricos de la literatura a lo largo de la historia.

#### **4.2.1.- Teoría literaria aristotélica**

Aristóteles es probablemente el autor de la primera aproximación al concepto de personaje. Este filósofo griego identifica al personaje con la trama de la historia a la que pertenece (Traver Martín, 2018, pág. 39). Da gran importancia a la dimensión ética de los personajes literarios y la analiza a partir de las deliberaciones previas a tomar las decisiones que le ayudan a avanzar en la trama de la historia (Traver Martín, 2018, pág.

41). Según la doctrina literaria recogida en *Poética* (siglo IV a. C.), el personaje está supeditado a la trama.

La teoría aristotélica analiza a los personajes en función de cuatro rasgos que se consideran elementales en ellos: la bondad, la conveniencia, la semejanza y la constancia (Traver Martín, 2018, pág. 51). El primero se refiere a los valores éticos del personaje, tomando como referencia la cantidad de acciones desinteresadas que realiza. La conveniencia es el grado en el que el personaje literario actúa en beneficio propio. La semejanza se refiere a la continuidad de los valores propios de la sociedad histórica a la que el personaje pertenece en el carácter del mismo. Por último, la constancia es el punto hasta el que el personaje es capaz de llegar para defender sus valores éticos frente a valores ajenos (Traver Martín, 2018, pág. 52)

#### 4.2.2.- Teoría literaria de Cicerón

Más tarde, en el siglo I a. C., Cicerón modificó ligeramente la teoría de Aristóteles en su *Rhetorica ad Helennium*. Este autor también considera al personaje parte de la trama y, de la misma forma, tiene en cuenta sus características morales como rasgo principal. Sin embargo, no da tanta importancia a las decisiones del personaje, sino al desarrollo de los acontecimientos de la historia que lo envuelve (Traver Martín, 2018, pág. 41).

#### 4.2.3.- Las teorías del Romanticismo y sus antagonistas

Los modelos literarios clásicos de Aristóteles y Cicerón se mantuvieron vigentes durante gran parte de la Historia, debido a la escasa evolución de los estándares y valores sociales tradicionales a lo largo de los siglos posteriores. El mantenimiento de los modelos clásicos aplicados al concepto del personaje es el motivo por el que los primeros intentos formales de análisis de personajes empezaron siendo tímidos tanteos (Traver Martín, 2018, pág. 42).

En la época del Romanticismo (finales del siglo XVIII), surgió la tendencia de asimilar atributos de los personajes a su autor, asumiendo que el primero es siempre un reflejo del segundo (Sánchez Alonso, 1998, pág. 87). Escritores como Chateaubriend (1768-1848) o Unamuno (1864-1936) apoyaron esta teoría (Traver Martín, 2018, pág. 43). Esta corriente literaria impuso el foco de atención en los aspectos subjetivos del personaje: su conducta, su visión de la vida y su personalidad (Traver Martín, 2018, pág.

42). El interés por el mundo interior del personaje dará pie a la aparición de la novela psicológica (Sánchez Alonso, 1998, pág. 88).

Existen también opiniones opuestas que marcan la distancia entre el escritor y sus personajes, decretando como ilícito y falto de sentido el establecimiento de una conexión entre ambos. Así, a principios del siglo XX, las corrientes analistas literarias denegaban la existencia de una relación entre los elementos biográficos del autor y sus personajes (Sánchez Alonso, 1998, pág. 87). Paul Valéry (1871-1945) fue el gran portavoz de esta teoría. Marcel Proust (1871-1922) es otro de los autores literarios que apoyaron esta postura, opinión que se refleja en su obra *Contre Sainte-Beuve*, publicada en 1954, que rechaza cualquier nexo entre el personaje creado y su creador (Sánchez Alonso, 1998, pág. 87).

#### 4.2.4.- Escuela psicoanalista

Por su parte, la teoría literaria de Freud (1856-1939) ofrece una nueva perspectiva en el análisis de obras literarias, haciendo uso del psicoanálisis. Afirma que tanto el autor como el lector definen las características del personaje literario, ya que ambos utilizan el inconsciente como punto de partida (Traver Martín, 2018, pág. 43). El escritor transmite sus propios atributos a sus personajes de forma inconsciente a la hora de crearlos. De la misma manera, el lector atribuye características propias a los personajes que descubre, lo que hace posible que se identifique con ellos. Freud afirma también que el mismo escritor adquiere rasgos otorgados por él mismo a sus personajes, construyéndose a sí mismo y encontrando una respuesta a sus aspiraciones en el objeto creado. Esta afirmación de Unamuno en *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez* lo corrobora: «Todo poeta, todo novelador, al crear personajes, se está creando a sí mismo».

Según esta teoría, el análisis de personajes literarios no podrá ser nunca completamente objetivo, ya que el investigador siempre aplicará su propio filtro de manera inconsciente (Sánchez Alonso, 1998, pág. 89). La literatura del siglo XX empezó a integrar de esta manera las propuestas psicoanalíticas de Freud en la novela realista, también llamada psicológica (Sánchez Alonso, 1998, pág. 90).

El único de los psicoanalistas que se opone a la idea de que los personajes literarios son un reflejo de su escritor es Jung (1875-1961), que separa el concepto de artista del de hombre. Según su teoría, los elementos biográficos que componen al hombre no toman

parte en su actividad como artista, pues el hombre como artista es una realidad distinta del hombre como sujeto de vivencias (Traver Martín, 2018, pág. 45)

#### 4.2.5.- Escuela del conductismo

Tras el auge de la novela realista, en cuyo análisis se utilizaron ampliamente los métodos recién explicados, surge la escuela del conductismo. Esta se opone al psicoanálisis y pretende recuperar la objetividad en la práctica del análisis literario (Sánchez Alonso, 1998, pág. 90). Según las ideas contenidas en esta teoría, no se puede conocer el mundo interior de los personajes literarios, del mismo modo que es imposible saber cada detalle de las personas en el plano real más allá de lo que demuestran sus actos y palabras. El análisis se basa, por lo tanto, en la interpretación de estos actos y palabras mediante la observación de los mismos (Sánchez Alonso, 1998, pág. 90).

#### 4.2.6.- Analisis de los personajes en función del lenguaje

Existe otra línea de análisis que vincula al personaje con la sociedad a través del lenguaje. Su autor es Mijaíl Bajtín (1895-1975), que se basó en el estudio del lenguaje para formular sus teorías, las cuales afirman que la forma de hablar de los personajes constituye un reflejo de la comunidad social a la que pertenecen (Traver Martín, 2018, pág. 45). Los personajes literarios, al igual que las personas físicas, utilizan un sociolecto determinado a la hora de expresarse, que responde a una serie de factores como su nivel de educación, el estrato social del que provienen o su posición comunitaria. Esto no tiene por qué significar que el escritor tenga las mismas características sociales, ya que en una obra literaria suelen verse representados varios sectores de la sociedad, no solo uno (Sánchez Alonso, 1998, pág. 90).

Esta teoría ha sido complementada con el pensamiento de autores como Goldman (1913-1970), que afirma que el personaje literario, a través de su historia, reproduce la pertenencia del individuo a la sociedad. Su forma de percibir las estructuras y los grupos sociales es un reflejo de las estructuras mentales y la visión del mundo de la época en la que se escribe la obra (Sánchez Alonso, 1998, pág. 91). Según esta línea de pensamiento, los personajes literarios representan, aunque sea de manera indirecta, los aspectos estructurales de la sociedad en la que viven, reflejando así elementos históricos y valores culturales (Traver Martín, 2018, pág. 45).

Las investigaciones sobre el análisis de personajes literarios, por lo tanto, han establecido que estos pueden llegar a representar atributos individuales y personales o características sociales e históricas (Traver Martín, 2018, pág. 45).

### **4.3.- La figura del narrador**

Por último, es conveniente discutir sobre la figura del narrador, que es, junto con la del personaje, la única indispensable en la literatura (Sánchez Alonso, 1998, pg. 82). En ocasiones, ha llegado a confundirse con la identidad del autor, sobre todo en la novela del siglo XIX (Bellveser, 1993, pág. 3). En las obras novelescas de este siglo, se confunde la voz del narrador con la del autor en numerosas ocasiones, introduciendo al segundo en la trama como un personaje más. De hecho, este narrador se identifica con el concepto de dios literario, una voz que controla todos los sucesos en la novela y que dicta el destino de los personajes de la misma (Bellveser, 1993, pág. 3).

Sin embargo, no es esta la concepción del narrador existente en la novela objeto de análisis de este trabajo. La figura del narrador en el género novelesco del siglo XX pierde sus capacidades todopoderosas con respecto al siglo anterior. Su voz deja de relatar las escenas poniendo de manifiesto las perspectivas de todos los personajes involucrados y se centra solo en el personaje central de la acción. Este fenómeno recibe el nombre de focalización y es la forma más común de tratamiento aplicado a los personajes por parte del narrador actualmente (Bellveser, 1993, pág. 4).

De esta manera, la novela del siglo XX ofrece al lector una visión menor del mundo interno del personaje, quitándole primacía en la obra y desvinculándolo de la acción. Esto marca la diferencia con la novela tradicional, que seguía cánones aristotélicos, y da lugar a un nuevo modelo de novela, denominado *nouveau roman* (Sánchez Alonso, 1998, pág. 90). El narrador de este tipo de obras tiene una voz menos subjetiva y se centra en la percepción del mundo que rodea al personaje; se pasa del narrador omnisciente al narrador objetivo, que decide qué información ofrecer al lector y cuál ocultar (Sánchez Alonso, 1998, pág. 90).

Este es el caso del narrador de *El doctor Zhivago*, que no muestra al lector todas las perspectivas, sino solo algunas. En esta novela, los personajes centrales más recurrentes son Yuri y Lara, por lo que el libro está narrado, en su mayor parte, desde la perspectiva de los mismos.

#### **4.4.- Parámetros de análisis de personajes literarios**

Con el fin de establecer unos precedentes para el análisis de este trabajo, se van a plantear diversos modelos de análisis y catalogación de personajes:

Según Tzvetan Todorov (1939-2017), los personajes literarios pueden clasificarse dentro de unas características que simplifican su análisis e investigación. Existen dos tipologías de personajes: formales y sustanciales. Los personajes formales son aquellos que aparecen en la trama de forma palpable, sujetos con personalidad y características propias. Se dividen en principales y secundarios, personajes tipo (estáticos y dinámicos), y planos o redondos. Por otra parte, los personajes sustanciales funcionan como elementos abstractos dentro de una dimensión de significado (Traver Martín, 2018, pág. 69). En esta corriente de la teoría literaria, la formal-estructuralista, con autores como A. J. Greimas (1917-1992), el discurso narrativo dentro de una obra literaria está formado por elementos semióticos que funcionan de forma interdependiente. Es decir, todos los factores implicados en la trama (personajes, sucesos, descripciones, etc.) desempeñan el papel de funciones del lenguaje (Traver Martín, 2018, pág. 72). Los personajes sustanciales pueden ser referenciales, deícticos y anafóricos. Los primeros representan una realidad extratextual y pueden ser históricos (Napoleón), mitológicos (Zeus), alegóricos (Envidia) y sociales (señor feudal). Los segundos suelen ser personajes portavoces o representantes (Arcángel Gabriel), y los terceros son elementos que facilitan la cohesión en la trama, como una profecía (Traver Martín, 2018, pág. 78).

A continuación, se explican los personajes formales más en detalle<sup>7</sup>:

Los personajes principales cambian a lo largo de la trama, mientras que los secundarios suelen permanecer en un estado similar y sirven de apoyo para el desarrollo de la historia de los primeros. Por su parte, los personajes estáticos mantienen un carácter y una personalidad inamovible a lo largo de la historia y tienen un rasgo dominante que los diferencia del resto, mientras que los dinámicos van moldeando sus opiniones y acciones en función de su aprendizaje (Sánchez Alonso, 1998, págs. 100-101).

---

<sup>7</sup> Para el desarrollo de este trabajo, la tipología de personajes formales es considerablemente más relevante que la de personajes sustanciales, por lo que serán los primeros los que se explicarán más en profundidad.

Por último, un personaje se considera plano cuando repite los mismos gestos y actitudes y se mantiene al fondo de la acción, ya que carece de rasgos llamativos, lo que lo relega a papeles secundarios (Sánchez Alonso, 1998, pág. 103). En cuanto al análisis de personajes, el enfoque que se suele dar a los planos suele tener en cuenta el personaje como una construcción narrativa unidimensional, que resalta una sola característica del mismo. Por el contrario, los personajes redondos evolucionan y presentan más complejidades y un cambio con respecto al inicio de la obra. Suelen reservarse estos rasgos para el personaje protagonista, ya que cuenta con características complejas que sorprenden al lector. Estos últimos suelen analizarse como una representación de distintas facetas, a veces incluso contradictorias. Es decir, los personajes planos suelen definirse y analizarse como «personajes como construcción» y los redondos como «personajes como representación» de realidades más complejas (Sánchez-Labela Martín, 2016, pág. 281).

Además, Lorenzo Hernández habla de personajes individuales y colectivos. Los primeros son aquellos que se corresponden con una persona individual de la trama y que pueden clasificarse en los tipos de personajes descritos anteriormente. Por su parte, los personajes colectivos son aquellos que aparecen de manera puntual en un momento de la historia y actúan como un grupo homogéneo, como los grupos de soldados de los que el doctor habla en la obra de Pasternak (Lorenzo Hernández, 2011, pág. 3). Esta profesora presenta un sistema de análisis de personajes que, aunque está diseñado para el estudio de largometrajes, bien puede aplicarse a obras literarias como el objeto de estudio en este trabajo.

Este sistema consta de tres fases: la clasificación de los personajes, la descripción de los mismos y el análisis de su comportamiento. En la primera fase, se catalogan los personajes en principales (protagonista y antagonista), secundarios, catalizadores (capaces de producir cambios en la trama) y colectivos. En la segunda fase, se definen aspectos como los estereotipos, las descripciones físicas, las características de los personajes y su evolución. Por último, se atiende a factores como la forma de hablar, la forma de comportarse, las motivaciones de los personajes y sus posibles contradicciones (Lorenzo Hernández, 2011, pág. 4).

#### **4.5.- Análisis de personajes literarios según la perspectiva de género**

Las investigaciones existentes en relación al análisis de personajes ficticios desde un enfoque de género son mucho menos abundantes. En España, encuentran su origen en

los años noventa del siglo XX, mientras que en países anglosajones ya existían con anterioridad, desde los setenta (Sánchez-Labela Martín, 2016, pág. 282). Dichos estudios demuestran que la creación de personajes se ha basado, tradicionalmente y en la mayoría de los casos, en la presentación de estereotipos.

La estereotipación es útil para el ser humano, ya que le permite categorizar sujetos para comprender mejor la realidad, es parte de su proceso de percepción y comprensión. En la ficción literaria, se hace necesaria, ya que el lector tiene un tiempo limitado (el que tarde en leer la obra) para conocer y clasificar los personajes en su mente (Sánchez-Labela Martín, 2016, pág. 283). Este proceso de representación mediante estereotipos es, por lo tanto, positivo, pues favorece una mejor comprensión de la lectura, así como una integración de lo leído. La cuestión recae en qué estereotipos se utilicen, ya que algunos de ellos pueden derivar en la asimilación de pensamientos o conductas negativos, así como sexistas. La palabra sexista, en este contexto, se refiere a la asignación de unos valores o cualidades determinados al sujeto, según género (entendido como sexo biológico), por parte del lector (Sánchez-Labela Martín, 2016, pág. 283).

A pesar de la naturaleza ficticia de estos personajes, existe un nexo que los conecta con la realidad. Este es la concepción del género en la sociedad, que lo divide en dos (masculino y femenino), creando una noción dual de las personas. Tradicionalmente, la sociedad ha entendido el género como una dualidad que fluctúa desde la exclusividad respectiva de ambos géneros hasta la complementariedad de ambos (Schüssler Fiorenza, 2004, pág. 151). Además, cada uno de los géneros se asocia a uno de los sexos: la masculinidad al hombre y la feminidad a la mujer. De esta manera, se promueve la acentuación de los rasgos distintos entre hombres y mujeres en lugar del realce de los rasgos comunes, lo que ha creado unos valores culturales proclives a la discriminación y a la separación de valores con base en el sexo biológico de las personas. Estos valores son la fuente de un principio sociocultural de catalogación que utiliza la relación psicológica entre el género y el sexo para establecer roles en distintos ámbitos, como el religioso, el cultural, el social, el político y el privado (Schüssler Fiorenza, 2004, pág. 151). Estos principios sociales han sentado la base de la jerarquía social en muchos casos, así como de los roles asignados a hombres y mujeres por separado, motivo por el que la estereotipación sexista ha sido, tradicionalmente, el criterio principal utilizado en la creación de personajes (Sánchez-Labela Martín, 2016, pág. 284).

Actualmente, la estereotipación sexista es cada vez menos común en la literatura. Las nuevas creaciones de personajes, tanto literarios como en medios audiovisuales, presentan tanto a mujeres como a hombres ocupando papeles históricamente asignados a un género específico (Sánchez-Labela Martín, 2016, pág. 284). De esta manera, los hombres han dejado de estar representados por valores como la fuerza, la acción y el raciocinio, así como de protagonizar los espacios públicos; y las mujeres han dejado de estar asociadas al ámbito privado y al mundo de las emociones, la sexualidad, la pasividad y la maternidad (Sánchez-Labela Martín, 2016, pág. 284).

Guerra-Cunningham explica esta concepción del género desde una perspectiva similar, que esclarece aún más la cuestión. Tradicionalmente, se ha establecido una catalogación del género como dual, dividiéndolo en masculino y femenino. Estos dos géneros se entienden como opuestos, por lo que se excluyen mutuamente (Guerra-Cunningham, 1986, pág. 4). Lo masculino está asociado con las características del hombre, que son análogas a la actividad y la conciencia. Al ser opuestos, el género femenino, cuyas características se corresponden con las de las mujeres, se entiende entonces como la no actividad y la no conciencia, y por lo tanto como pasividad e incapacidad de autonomía. Al establecer la antítesis entre ambos géneros, se promueve, como ya se ha mencionado anteriormente, la separación de los roles asignados a cada uno de ellos en la sociedad, lo que se ve reflejado en las obras literarias (Guerra-Cunningham, 1986, pág. 4).

#### **4.6.- Parámetros para el análisis de personajes según su género**

A la hora de analizar personajes pertenecientes a obras literarias desde la perspectiva de género, se pueden tomar varios puntos de partida en función de los parámetros elegidos.

Sánchez-Labela presenta una propuesta de parámetros para el análisis de personajes estructurada en dos fases. La primera tiene como punto de vista la perspectiva narrativa, y estudia tres dimensiones distintas del personaje: la física (nombre, sexo, edad y nacionalidad), la psicológica (personalidad y metas personales) y la sociológica (relaciones y conflictos externos en distintos ámbitos). Esta fase se centra especialmente en el personaje como sujeto y en sus características personales, sin tener en cuenta sus entornos (Sánchez-Labela Martín, 2016, pág. 286). La segunda fase hace un estudio del sujeto desde la perspectiva de género, que examina la desigualdad entre los personajes

masculinos y femeninos, así como la representación de ambos. Esta fase tiene por parámetros ocho valores: el tipo de personaje (hombre o mujer), el escenario (espacios en los que se mueven), la resolución de conflictos, los estereotipos que presentan, la actitud manifiesta, el cambio en el trato del personaje, la contraposición con el sexo opuesto y la violencia (Sánchez-Labela Martín, 2016, págs. 290-295).

En un estudio parecido, Guerra Cunningham lleva a cabo un estudio de figuras literarias femeninas a partir de lo que llama el *símbolo mujer*. El símbolo mujer se corresponde con las diferentes formas de las que el personaje femenino se presenta en obras literarias (Guerra-Cunningham, 1986, pág. 5). Esta autora recorre algunas obras de la literatura y establece diversos modelos en los que el símbolo mujer se presenta ante el lector. En primer lugar, se puede encontrar en la literatura clásica la presencia de *la dame sans merci*, o mujer fatal, retratada en personajes como sirenas o hechiceras, y su figura opuesta, la *mujer benéfica*, con símbolos como la Madre Tierra o la sacerdotisa virgen. La primera supone un peligro para la sociedad en la que se encuentra, ya que utiliza técnicas y tiene costumbres desconocidas para el resto. La segunda es servicial, sumisa y sirve como musa artística en muchas ocasiones (Guerra-Cunningham, 1986, pág. 5). Otro modelo sugerido por esta autora es la *mujer matriz*, entendida desde el punto de vista de la maternidad y limitada a ese campo. La mujer es un ser con capacidades biológicas reproductoras que requieren su total atención. Esta perspectiva sitúa a los personajes femeninos como el principio de la vida, madres destinadas al cuidado de sus hijos. El personaje más representativo de estos ideales es la Virgen María, madre por excelencia. Por contraposición, encontramos a la *madre terrible*, que representa el fin de la vida. Su símbolo son mujeres temidas por su comunidad, habitualmente con deformaciones corporales, que encuentran su imagen en personajes como la gorgona Medusa (Guerra-Cunningham, 1986, pág. 6).

Por consecuencia, en la literatura clásica de la gran mayoría de países pertenecientes a la cultura occidental se encuentran numerosos personajes femeninos estimados virtuosos pertenecientes a los modelos *mujer benéfica* y *mujer matriz* (Guerra-Cunningham, 1986, pág. 6). Del mismo modo, también aparecen personajes considerados amoraes, que son incapaces de hacer el bien por naturaleza y que encajan en los modelos *dame sans merci* y *madre terrible*. Un rasgo diferencial en todos estos personajes es el uso que hacen de su dimensión sensual o sexual. La madre protectora y auxiliadora (mujer matriz) y la mujer solidaria y servicial (mujer benéfica) tienen en común la castidad y la

pureza en forma de virginidad o lealtad dentro del matrimonio (Guerra-Cunningham, 1986, pág. 7). Por el contrario, la mujer misteriosa y poderosa (mujer fatal) y la madre monstruosa y deforme (madre terrible), ambas exiliadas de la sociedad, hacen uso de su sensualidad de una forma que responde únicamente a sus deseos personales. La sexualidad de los personajes femeninos literarios se convierte, por lo tanto, en un parámetro interesante a la hora de tomarlos como objetos de análisis (Guerra-Cunningham, 1986, pág. 7).

## 5.- Metodología

Como se ha explicado en capítulos anteriores, la actividad principal del trabajo consistirá en el análisis del personaje principal femenino, Lara, en el transcurso de la novela *El doctor Zhivago*. Tras tener en cuenta los modelos de análisis explicados con anterioridad, se ha establecido un proceso propio para este trabajo, escogiendo los más pertinentes para el mismo. El análisis del personaje escogido se llevará a cabo teniendo en cuenta cuatro dimensiones del mismo:

- Dimensión social
- Dimensión simbólico-literaria
- Dimensión ética e intelectual
- Dimensión emocional

La dimensión social reúne un análisis de todas las relaciones que el personaje *Lara* mantiene con otros personajes, todos masculinos, de la novela. Se tendrán en cuenta las reacciones que el personaje objeto de análisis tiene en los intercambios con estos personajes y el significado de las mismas. Para esto, se utilizarán extractos del libro objeto de análisis.

La segunda dimensión tendrá en cuenta las distintas interpretaciones del personaje escogido respecto a lo que simboliza. Como ya se ha establecido, *El doctor Zhivago* es una obra literaria que rezuma simbología y rasgos poéticos, por lo que se tendrán en cuenta los posibles significados que el personaje analizado pueda tener en este sentido. La dimensión simbólica se analizará mediante una recopilación de estudios y la explicación de los mismos.

Los parámetros utilizados en el análisis ético de Lara serán los cuatro rasgos principales pertenecientes a todo personaje literario según la teoría aristotélica: la bondad, la conveniencia, la semejanza y la constancia. A pesar de la existencia de modelos de análisis más actuales, el aristotélico ha demostrado su efectividad a lo largo de la historia, razón por la que se ha escogido también para el análisis actual. En cuanto a la faceta intelectual del personaje, se tendrá en cuenta su oficio y el nivel de educación con el que cuenta.

Por último, la dimensión emocional presenta la mayor dificultad, debido al riesgo de caer en la subjetividad del análisis. El objetivo de este último aspecto del análisis recae

en un intento de clasificación del personaje. Se establecerá, según los rasgos descritos en las tres dimensiones anteriores, qué tipo de personaje es Lara, tanto en el ámbito general como desde la perspectiva de género. De esta forma, se llegará a una conclusión catalogadora que situará al personaje en uno o varios de los modelos a continuación: personaje principal, personaje secundario, personaje estático, personaje dinámico, personaje plano, personaje redondo, mujer benéfica, *dame sans merci*, mujer matriz y madre terrible.

## **6.- Análisis y discusión**

### **6.1.- Presentación del personaje**

El sujeto del análisis es el personaje femenino de mayor protagonismo en la novela. Su nombre completo es Larisa Fiódorovna Guishard, aunque en el libro se habla de ella con hipocorísticos como Lara, Antípova o Lárushka en algunas ocasiones.

Al principio de la historia, Lara es una joven de dieciséis años. Desde el primer momento, se pone de manifiesto que no se trata de una niña ingenua y que es consciente de que debe apañárselas ella sola. Su familia se ha mudado en varias ocasiones desde el fallecimiento de su padre y Lara está acostumbrada a adaptarse a nuevos ambientes y hacerse un lugar en ellos. Vive con su madre Amalia Kárlovna Guishard y su hermano Rodión Fiódorovich Guishard.

### **6.2.- Dimensión social del personaje Lara**

A continuación, se explicarán las relaciones que Lara mantiene con estos personajes masculinos de *El doctor Zhivago*, preferentemente en orden cronológico de la historia, para facilitar la comprensión del lector. Se tendrán en cuenta únicamente los personajes masculinos principales y aquellos con más interacción con Lara y efectos en su desarrollo.

#### **6.2.1.- Relación con Komarovski**

En primer lugar, Komarovski se presenta como un sujeto especialmente interesante. Es el abogado familiar de los Guishard (familia de Lara), y había sido muy amigo del padre de Lara. El abogado es una figura contradictoria, pues es percibido como «bueno» y como «malo» a la vez (Gerschenkron, 1961, pág. 197). Es el responsable de la muerte del padre del protagonista (Pasternak, 1997, pág. 462), así como de las desgracias iniciales de Lara y las repercusiones que estas tienen en su desarrollo. El papel que Komarovski desempeña tanto en la vida de uno como de otra supone otra demostración del efecto que las fuerzas del destino ejercen sobre los personajes. Sin embargo, es al mismo tiempo el benefactor de Lara, ofreciéndole su ayuda en varias ocasiones a lo largo de la novela (Gerschenkron, 1961, pág. 197).

En cualquier caso, representa el poder y el control sobre la jerarquía. Independientemente de que sus acciones sean benevolentes o perjudiciales, Komarovski

es siempre quien toma el control de la situación. Críticos como Gerschenkron (1961, pág. 197), lo consideran el antagonista secundario de la obra.

Komarovski es un amigo de su madre y la obra insinúa que es también su amante (Pasternak, 1997, pág. 37). Se aprovecha de la inocencia de Lara y la manipula para mantener relaciones con ella durante 6 meses, cuando ella es menor de edad y está aún en la escuela.

«[...] siempre bromeando distraídamente con el muchacho y mirando a la muchacha de una manera que la hacía enrojecer.» (Pasternak, 1997, pág. 34). En este fragmento de la novela, el narrador se refiere a Rodia, el hermano de Lara con «el muchacho»; y a la misma Lara con «la muchacha». Estas líneas reflejan la confianza y cercanía que el abogado comparte con la familia de Lara, lo que minimiza cualquier sospecha que estos puedan tener sobre sus intenciones hacia la niña.

La obra también describe cómo Lara se siente triste y desgraciada por su relación con Komarovski, lo que indica que realmente no es su voluntad la que está siguiendo, sino la de él. «Con gran habilidad él se aprovechaba de la depresión de ella y, cuando lo creía necesario, le recordaba, como el que no quiere la cosa, de un modo sutil e imperceptible, su vergüenza.» (Pasternak, 1997, págs. 89-90). Además, Komarovski hace uso de su situación privilegiada respecto a ella (por su edad, posición social, etc.) para conseguir lo que quiere, provocando que Lara dependa de él emocionalmente. La niña no comprende la relación que mantiene con él, por lo que se deja guiar y sigue las indicaciones del abogado, a pesar de no estar a gusto con ellas: «Y ella se preguntaba: ¿es que cuando se ama, se humilla?» (Pasternak, 1997, pág. 64).

La primera vez que Lara mantiene relaciones con Komarovski vuelve a su casa y se siente destrozada y se echa a llorar. Aquí se ve claramente cómo toda la responsabilidad del acto recae sobre la mujer, incluso si es una niña, ya que ella siente que incluso su madre lo consideraría una desgracia y culparía a su hija. «Si su madre lo supiera la mataría. La mataría y luego se mataría ella.» (Pasternak, 1997, pág. 60). De hecho, siendo muy joven, Lara busca la manera de ser independiente de su familia para no tener que lidiar con Komarovski. Tanta es la responsabilidad que recae sobre ella en este asunto, que la niña de dieciséis años no siente seguridad ni confianza en la idea de hablar con su familia, sino que prefiere alejarse de ella para evitar el problema. De hecho, encuentra trabajo como tutora de la hermana pequeña de su amiga Nadia, Lipa Mijáilovna, y acaba

mudándose a la casa familiar de esta para escapar de su propia familia y alcanzar la independencia económica.

Otro factor claramente palpable reside en cómo la niña ni siquiera es consciente de lo que ha pasado, por lo que no se le puede atribuir ninguna responsabilidad: «En un estado de inconsciencia, Lara recorrió toda la calle, y sólo al llegar a casa se dio cuenta de lo que había ocurrido.» (Pasternak, 1997, pág. 60). Sin embargo, es consciente de que su vida está acabada, ya que el acto cometido le arrebató todo el honor y valor que podría tener, incluso si ella no es culpable. «Ahora ella —¿cómo se dice?—, ahora ella era una perdida.» (Pasternak, 1997, pág. 60).

La relación de Lara con Komarovski se rige por la admiración que ella siente por él. Sabe que es un hombre exitoso conocido en la esfera pública y se siente adulada por el hecho de que una persona tan respetable por la sociedad le dedique su tiempo a ella (Pasternak, 1997, pág. 62). Para él, por otro lado, la niña se convierte en una especie de obsesión que no puede vencer, y le preocupa perder el control de la situación.

Ya no era un niño. Tenía que comprender lo que podría sucederle si esa muchacha, hija de un amigo suyo muerto, si esa muchacha se convertía de instrumento de diversión en motivo de sufrimiento. (Pasternak, 1997, págs. 61-62).

La desesperación de Lara es tal que encuentra un alivio en la muerte. La niña encuentra la solución a su problema al escuchar disparos en las barricadas de las calles de Moscú. Decide acabar con la vida de Komarovski, ya que así terminará también su vergüenza y humillación. «¡Qué alegremente suenan esos disparos! —pensaba—. Bienaventurados los perseguidos, bienaventurados los humillados. ¡Dios os ayude, disparos! ¡Disparos, disparos, vosotros queréis lo que yo quiero!» (Pasternak, 1997, pág. 69).

Un tiempo después de terminar la relación, Lara sigue sintiendo culpa y rabia por lo que ocurrió, por lo que decide quitarse un peso de encima e ir a hablar con Komarovski. Lleva una pistola, propiedad de su hermano, y pretende usarla para matarlo. El incidente tiene lugar en la casa en la que vive, donde se celebra la fiesta del árbol de Navidad. A mitad de fiesta, se oye un disparo en la casa, y uno de los hombres que estaba jugando a las cartas con Komarovski resulta herido en la mano, ya que Lara erra el tiro (Pasternak, 1997, pág. 105).

La última interacción relevante que mantienen estos dos personajes tiene lugar al final de la historia, cuando Komarovski ofrece una vía de escape a Lara y su hija y persuade a Yuri para que las deje marchar. En un principio, Lara se muestra reacia a aceptar su ayuda, pero es convencida por Yuri y parte con Komarovski (Pasternak, 1997, págs. 516-517).

#### 6.2.2.- Relación con Rodia

El hermano de Lara es otro personaje masculino con intervenciones interesantes en la vida de esta. Rodión Guishard tiene únicamente unos años más que Lara y estudia en la Academia de Cadetes. Interviene en la historia de su hermana en un escaso número de escenas, y lo cierto es que no ejerce un efecto excesivamente palpable en la vida de Lara, pero contribuye en una ocasión al abuso de Komarovski hacia su hermana. La escena en la que ocurre esto resulta relevante para este trabajo, razón por la que este personaje es importante en el mismo.

La obra no menciona gran cosa sobre la relación de Lara con Rodia. Los hermanos se llevan bien y crecen juntos sin ningún problema y sin interferir demasiado en los asuntos personales del otro. Sin embargo, encontramos un fragmento de la historia que resulta interesante a la hora del análisis de su relación.

Esta escena toma lugar tres años después de que Lara se haya ido de casa. La niña, que ahora es una joven independiente, ha conseguido alejarse de su familia y dejar atrás la relación con el abogado, ganando su propio dinero como institutriz y encontrando cobijo con la familia que la emplea. Es en este escenario en el que irrumpe su hermano para pedirle un favor. Rodia se encuentra en apuros, ya que ha perdido un dinero que no era suyo apostando, y necesita recuperarlo. Habla con su hermana y le cuenta que ha pedido el dinero a Komarovski, pero este se ha negado a prestarle ayuda, por lo que Rodia le pide a Lara que hable con el abogado y aproveche el «afecto» que él siente por ella para conseguir el préstamo.

La conversación entre Lara y su hermano pone de manifiesto varias realidades sobre el valor de la mujer, en este caso Lara, en la vida cotidiana de los hombres que la rodean. Rodia le cuenta que Komarovski no está dispuesto a ofrecer su ayuda a no ser que sea ella quien se la pida. Por este motivo, le pide a su hermana que intente convencerle, hasta el punto de humillarse para ello, acostándose con él. Además, ejerce sobre ella chantaje emocional, haciendo referencia a las terribles consecuencias a las que tendrá que

enfrentarse si no arregla el problema. Por último, apela a su honor como cadete, que parece tener más valor para él que la dignidad de su hermana.

—[...] ¿Comprendes la vergüenza que sería para mí y la mancha que representaría para el honor de mi uniforme de cadete...? Ve a verlo, ¿qué te cuesta? Suplícale... Supongo que no querrás que pague con mi sangre el desfalco.  
—[...] Yo no tengo uniforme ni tengo honor, y de mí se puede hacer lo que se quiera. [...] (Pasternak, 1997, pág. 92).

Finalmente, Lara consigue el dinero pidiéndoselo a sus beneficiarios para ayudar a su hermano y sacarlo del lío. Esto también pone de manifiesto el miedo que aún siente hacia Komarovski, ya que se niega a acudir a él en busca de auxilio y opta por endeudarse, lo que perjudica el trabajo que lleva tres años haciendo y los ahorros que este supone.

### 6.2.3.- Relación con Pasha Antípov

Antípov-Strélnikov es, para la gran mayoría de lectores de esta obra, el gran rival de Yuri Zhivago, el «malo» de la historia. Se trata de un personaje que evoluciona a lo largo de la historia, retratando la inocencia y la bondad en su niñez y juventud, y apoyando en sus tribulaciones a Lara, con quien se casa (Gerschenkron, 1961, pág. 197). Sin embargo, el culmen de la vida y el matrimonio que, al parecer deseaba, es precisamente lo que lo hace cambiar. Antípov pasa a ser la representación de la crueldad y el desinterés en la novela, convirtiéndose en la imagen opuesta al protagonista. Esta oposición entre Yuri y Pasha se ve reflejada en varios fragmentos de la novela, como en la página 463, por ejemplo, en la que el protagonista describe las fuerzas que mueven y motivan a Antípov como despiadadas y fatales. Yuri también menciona en este fragmento cómo Pasha ha dejado de responder ante su propia identidad y responde únicamente ante los ideales de la revolución:

[...] advertí en él un cambio que me alarmó. Como si algo abstracto hubiese llegado a formar parte de su fisonomía y la hubiera descolorido. Su rostro humano, vivo, se había convertido en la personificación de un principio, la representación de una idea (Pasternak, 1997, pág. 463).

Antípov pasa a ser, de esta manera, el símbolo de la violencia revolucionaria, que deja de lado todo lo que era importante antes de la guerra y persigue el cumplimiento de los valores de la revolución a cualquier coste. (Gerschenkron, 1961, pág. 197). Según Santacreu, este personaje es un reflejo de Vladímir Mayakovski, poeta amigo y

compañero de ideales de Pasternak. La muerte sufrida por el personaje recién mencionado (muere de un disparo en la cabeza, escena recogida en la pág. 533 de la novela y explicada en la 568) se asemeja en su drama a este poeta, fallecido trágicamente tras ser alcanzado por la munición de un arma de fuego en 1930 (Santacreu Ruiz, 2012, pág. 1969).

Lara tiene desde el principio una relación pura con Pasha. Él la adora desde que son niños y está dispuesto a entregarse a ella para hacerle feliz. Lara confía en él, por lo que le confiesa su relación con Komarovski, tras lo cual la percepción de Antípov de la chica cambia. Lara y Antípov se casan y se mudan al pueblo natal de ella. En un principio, ella es feliz con esa vida sencilla, colaborando con su comunidad mediante sus clases de Historia y cuidando de su familia. Sin embargo, él no es capaz de ver en ella una entrega y amor reales, sino un ansia de redención que, intuye, Lara quiere adquirir sirviendo a su marido. De esta forma, Antípov no es feliz, por lo que se alista para ir a luchar a la guerra. Cuando él se va, Lara siente que ha fracasado: «Era la más grave derrota de su vida. Se venían abajo sus mejores y más luminosas esperanzas.» (Pasternak, 1997, pág. 133).

En esta parte de la historia, se percibe el abandono de Lara y su hija por parte de Antípov como una derrota de la primera, nuevamente otorgando la responsabilidad a la mujer. De hecho, en una escena posterior de la novela, en la que Lara mantiene una conversación con Yuri, se muestra claramente la culpa que ella siente respecto al fracaso de su matrimonio:

Me casé con él y es mi marido, Yúrochka. Es un alma noble y elevada y yo me siento muy culpable ante él. No le hice ningún daño, sería una injusticia decirlo. Pero él es un hombre extraordinario, de gran valor, y yo soy una nulidad a su lado. La culpa es mía. [...] (Pasternak, 1997, pág. 458).

Tras el alistamiento de Antípov, pasarán unos años antes de que éste cruce caminos con Lara de nuevo. En este tiempo, Lara trabaja como enfermera de guerra, con la esperanza de encontrar a su marido en el frente. Al recibir la noticia de su presunta muerte, ella abandona sus labores como enfermera y va en busca de su hija, para entregarse a sus cuidados. Sin embargo, su marido no ha muerto, sino que pasa una temporada preso, tras lo cual es liberado. En este momento de la historia, Antípov se convierte en Strélnikov, un militar rebelde que valora los principios de la revolución por encima de todo.

Lara se sienta con su hija en Yuriatin. Un tiempo más tarde, Strélnikov ocupa la ciudad con sus tropas y pasa una larga temporada allí y, sabiendo del paradero de ellas, no hace ningún esfuerzo por ver a su familia. Lara intenta tener un encuentro con él en numerosas ocasiones, pero nunca lo consigue, ya que él valora más la revolución que las cuestiones humanas «del corazón».

Y además, aunque hubiera podido demostrar que soy su mujer, ¿cree usted que esto habría tenido la menor importancia? ¡Pues sí que era un momento para ocuparse de las mujeres! ¿Estaban los tiempos para estas cosas? Proletariado mundial, transformación del universo, esto sí: esto lo habría comprendido. Pero un bípedo cualquiera, una mujer como todas, una esposa, ¡bah!, algo tan despreciable como una chinche o un piojo. (Pasternak, 1997, pág. 351).

A pesar de la indiferencia que Strélnikov muestra hacia su mujer y su hija, Lara se siente atada a él por el deber. Al fin y al cabo, están casados y ella siente que debe estar con él a pesar de todo. Así lo afirma en otra de las conversaciones que mantiene con el protagonista:

—Te lo diré. Si Strélnikov volviera a ser Páshenka Antíпов, si dejara de hacerse el loco y el rebelde, si el tiempo retrocediera, si en algún lugar lejano, en los confines del mundo, por un verdadero milagro, se iluminase la ventana de nuestra casa con la lámpara y los libros sobre el escritorio de Pasha, yo me arrastraría de rodillas hasta allí. Todo se estremecería en mí. No podría resistirme a la llamada del pasado, al llamamiento de la fidelidad. [...] (Pasternak, 1997, pág. 465).

#### 6.2.4.- Relación con Yuri

Por último, se presenta al protagonista de la novela, Yuri Zhivago. En cuanto a su relevancia en la vida de Lara, Yuri constituye su gran amor. Ambos personajes son enviados al frente para trabajar como sanitarios de guerra, y coinciden en este trabajo durante dos años, tras lo cual mantienen una relación amorosa extramarital. Más tarde, se ven obligados a separarse, momento en el que termina su relación. Lara tendrá una hija de Yuri tras haberse despedido de él, dato que él nunca conoce, y que se desvela al final de la novela (Pasternak, 1997, pág. 591).

La relación de Lara con Yuri es la muestra más patente de la predestinación en la novela. Su relación empieza, sin que ellos lo sepan, al principio de la historia. Lara se encuentra en una habitación, hablando con Pasha, mientras Yuri pasa junto a la ventana

y vislumbra la luz de la vela junto a la misma, que alumbra el interior de la habitación. En ese momento, el destino de ambos queda unido: «Era el principio de algo confuso, todavía informe» (Pasternak, 1997, pág. 100). La novela hace referencia de nuevo a esta escena al final de la historia, en la página 571.

A partir de ese momento, los caminos de ambos se cruzan en numerosas ocasiones: en la habitación de pensión en la que Yuri trata a la madre de Lara de una enfermedad (Pasternak, 1997, pág. 78), un centro médico improvisado en el frente (Pasternak, 1997, pág. 143), en un tren militar (Pasternak, 1997, pág. 151), en el hospital de la retaguardia en el que trabajan juntos más tarde (Pasternak, 1997, pág. 161), en Varikino, cuando ambos huyen al campo con sus respectivas familias (Pasternak, 1997, pág. 343), en la biblioteca de esta misma localidad (Pasternak, 1997, pág. 339), etc.

La relación entre estos dos personajes es crucial porque encierra precisamente el tema principal del libro. Están destinados a encontrarse y a cruzarse en sus respectivos caminos y, de alguna manera, la relación que acaban manteniendo resulta inevitable.

### **6.3.- Dimensión simbólica-literaria del personaje Lara**

En muchas ocasiones, los personajes femeninos heroicos pertenecientes a la literatura épica o clásica aparecen en parejas. Una de ellas presenta un carácter conformista y se mantiene dentro de los estándares sociales referentes a la mujer, mientras que la otra es inconformista y desempeña un papel considerado ilícito, saliendo de los cánones establecidos por los roles sociales (Clowes, 1990, pág. 323). Esta dualidad de heroínas femeninas tiene su parte de protagonismo en *El doctor Zhivago*. En este caso, la imagen de Lara se contrapone a la de Tonia, la mujer de Yuri.

Tonia representa la imagen de la mujer conformista, que dedica su vida al cuidado de sus hijos, su marido y los quehaceres de la casa (Clowes, 1990, pág. 324). Presenta una naturaleza doméstica y desempeña labores que la mantienen dentro del ámbito familiar. Las heroínas conformistas pretenden preservar el orden social tradicional y constituyen una fuerza conservadora. Por ello, no contribuyen al devenir de la Historia, ya que son incapaces de adaptarse a los cambios narrados en sus respectivas obras, por lo que acaban falleciendo o quedando como un personaje de fondo (Clowes, 1990, pág. 324). En el caso de Tonia, se trata de un personaje que siempre está ahí, perseverante en su «deber» como madre y esposa, pero no participa en la historia ni aporta a su desarrollo, está de fondo. Muestra de ello es su respuesta a una carta que recibe de Yuri mientras este

trabaja en el frente y en la que le habla de Lara. Tonia responde animando a su marido a encontrar la felicidad con esa otra mujer y le asegura que se encargará del hijo de ambos y que él no tendrá que preocuparse de nada. Su intención es facilitar la felicidad de su marido y quitarle problemas, incluso a costa de su propio contento (Pasternak, 1997, pág. 158).

Por contraposición, Lara representa la mujer inconformista, cuyas acciones no quedan dentro del límite doméstico, sino que van más allá. Se la percibe como la mujer rebelde, responsable de decisiones que afectan a personas externas a su núcleo familiar (Clowes, 1990, pág. 325). Según Clowes, las heroínas inconformistas suelen sufrir un abuso o humillación por parte de un personaje con más poder o influencia al principio de su historia. En el caso de Lara, resulta evidente el abuso de Komarovski en su juventud. Este acontecimiento es el que las mueve a transgredir las normas entendidas como moralmente correctas por la sociedad en etapas posteriores de sus vidas, patrón que se refleja en nuestro personaje cuando establece una relación romántica con Yuri.

Otra característica de estos personajes heroicos es que los matrimonios o relaciones amorosas que mantienen con otros personajes no suelen tener éxito, rasgo que refleja a la perfección Lara en *El doctor Zhivago*. Su matrimonio con Antípov termina rápidamente, ya que él abandona su hogar debido a la humillación sufrida por ella al inicio de la historia. Antípov no soporta la idea de estar con una mujer que ya ha estado con otro hombre. La otra relación romántica de Lara, la que mantiene con Yuri, acaba en tragedia, con la separación de ambos.

Por último, estas heroínas son activas tanto socialmente como políticamente, lo que también se refleja en el personaje de Lara, que imparte Historia en la escuela y se educa como enfermera de guerra; y que invierte el dinero obtenido trabajando como institutriz para apoyar a los revolucionarios (Clowes, 1990, pág. 326).

A continuación, se ofrece un fragmento de la novela que refleja a la perfección la contraposición entre Lara y Tonia, así como las características recién descritas de ambas. Dicho fragmento se extrae de la carta escrita por Tonia a Yuri, en la que se habla de Lara:

[...] He de reconocer sinceramente que es una gran persona, pero no quiero fingir: es precisamente mi polo opuesto. Yo vine al mundo para simplificar la vida y buscar el justo camino. Ella para complicarse la vida y apartarse del camino recto. [...] (Pasternak, 1997, pág. 480).

Sin embargo, el personaje Lara presenta complejidades que la llevan más allá del modelo tradicional de heroína inconformista (Clowes, 1990, pág. 326). Pasternak dota a Lara de rasgos con connotación positiva, que denotan su amabilidad, calidez y ternura y que la caracterizan de madre cariñosa y devota a su marido. Además, el personaje también pone de manifiesto su sentido del deber, que la empuja a ayudar a su comunidad desempeñando oficios que contribuyen a su desarrollo y su cuidado (enseñanza y enfermería).

Por otra parte, también se puede encontrar simbología religiosa en el personaje de Lara. Como señala Miłosz, la novela de Pasternak contiene pinceladas de su fe cristiana. Muestra de ello son la importancia del deber, la inmortalidad y la bondad a lo largo de todo el libro (Miłosz, 1970, pág. 208). Según Clowes, Pasternak convirtió a Lara en la imagen de dos de las mujeres más importantes de la tradición cristiana: la Virgen María y María Magdalena<sup>8</sup> (Clowes, 1990, pág. 328). Estos dos personajes bíblicos son mujeres transgresoras de las costumbres sociales y morales de su época. María Magdalena es una prostituta que recibe los desprecios de la sociedad por el uso de su sexualidad y que se redime al descubrir su amor por Jesucristo. Por su parte, la Virgen María incumple la normativa social al tener un hijo que no es fruto de su matrimonio. A diferencia de María Magdalena, que es rechazada, se convierte en un símbolo de santidad y en un modelo a seguir en la religión cristiana. Como afirma Clowes (1990, pág. 328), Lara es un reflejo de ambas. Al principio del libro, Lara refleja la persona de María Magdalena. Ambas sufren, se rebelan y adoptan comportamientos considerados inmorales (relacionados con el uso de su sexualidad) y más tarde se redimen, superando su sentimiento de culpabilidad. Al final de la historia, Lara pasa a ser un símbolo de las características de la Virgen María, ya que tiene una hija con Yuri, fuera del matrimonio, pero se comporta como una madre devota hacia Káténka.

De hecho, Lara aparece en una ocasión como un icono de la Madre de Dios, cariñosa y bondadosa, en la imaginación de Yuri (Pasternak, 1997, pág. 434). Además, en la obra original en ruso, el verbo utilizado para describir a Lara significa proteger o

---

<sup>8</sup> La compilación de poemas escritos por Yuri Zhivago ubicada en las últimas páginas del libro recoge dos poemas específicos dedicados a la Virgen María y a María Magdalena. Estos son *La Estrella de Navidad* (*Roidstvenskaja zvezda*) y *Magdalena* (*Magdalena*), en las páginas 615-618 y 623-625, respectivamente (Clowes, 1990, pg. 330).

interceder (*заявлять*); un reflejo de la noción que la tradición ortodoxa tiene de la Virgen María: intercesora (Clowes, 1990, pág. 329).

Quizás el significado más comentado del personaje sea la musa que lo inspiró. Gran parte de las críticas de *El doctor Zhivago* consideran que Lara está basada en Olga Ivínskaya, la mujer que trabajó como secretaria de Pasternak en sus últimos años de actividad profesional. Ivínskaya era escritora y poeta, y conoció a Pasternak en 1946, cuando trabajaba como editora en la sección de nuevos autores de la revista *Novyi Mir* (Hayes, 2020, pág. 4). Unos años más tarde, dejó su puesto en la revista para trabajar como su secretaria. Ivínskaya vivía en una pequeña casa muy cercana al hogar donde Pasternak vivía con su familia, en Peredélkino, y mantuvo una relación con él durante años. Esta relación nunca fue oficial, ya que Pasternak nunca dejó a su mujer (Prado, 2020). La relación de Pasternak con Ivínskaya presenta numerosas similitudes con la de Yuri y Lara en el libro, así como las regiones en las que viven estas personalidades reales y ficticias: Peredélkino y Varíkinó. Ivínskaya fue perseguida por su relación con Pasternak durante años y acusada de espionaje, por lo que fue condenada y trasladada a un gulag en dos ocasiones (Hayes, 2020, pág. 4). La primera fue en 1950, tras recibir una acusación de complicidad de espionaje. Fue liberada en 1953, tras la muerte de Stalin. La segunda vez fue tras el fallecimiento de Pasternak, en 1960, esta vez acompañada de sus hijos. Se la acusó de ser responsable de la publicación y la difusión de la novela en el extranjero, divulgando así ideologías críticas contra el régimen soviético. Fueron liberados cuatro años más tarde (Hayes, 2020, pág. 4).

Por último, el mismo nombre del personaje encierra un símbolo bastante destacable. Larisa (Lara) es un nombre proveniente del término en latín *larus*, que significa gaviota (Santacreu Ruiz, 2012, pág. 1970). Existe una obra teatral rusa llamada *La gaviota*, escrita por Antón Chéjov y publicada en 1896. La principal característica de este drama, y el motivo por el que destaca, es su realismo. Los acontecimientos representan la vida tal cual es y carecen de distorsiones o caricaturas propias del género teatral. Esta característica recuerda enormemente a la importancia de la vida en la novela de Pasternak y el realismo con el que se la describe.

Además, en *El doctor Zhivago*, Lara es una representación de la Madre Rusia, el país que Pasternak describe con anhelo y adoración a lo largo de todo el libro. De ahí que el personaje sea complejo, contradictorio y profundo, ya que simboliza la esencia de un

país con todos los acontecimientos históricos que lo componen (Santacreu Ruiz, 2012, pág. 1970).

Pero ¿qué era Lara para él? Para esta pregunta siempre tenía preparada la respuesta. La tarde otoñal en el patio. El aire era un contrapunto de sonidos. Las voces de los niños que jugaban derramábanse un poco por todas partes como para demostrar que el espacio palpitaba de vida. Aquel espacio era Rusia, su incomparable y gloriosa madre cuyo nombre resonaba más allá de los mares, mártir, terca y extravagante, exaltada, creda por Dios, con sus hallazgos siempre grandiosos y fatales y siempre imprevisibles. [...] Esto era Lara. No es posible comunicar con estas cosas, pero ella era su símbolo, su expresión, el don del oído y de la palabra dados a los elementos mudos de la existencia. (Pasternak, 1997, pág. 452)

Además, Lara es llamada en varias ocasiones una representante (o intercesora, de nuevo haciendo referencia al personaje bíblico de la Virgen María) de la vida y la existencia, funcionando como una extensión de Yuri y perpetuando su esencia en el libro una vez que él muere (Markov, 1959, pág. 16).

#### **6.4.- Dimensión ética e intelectual del personaje Lara**

A continuación, se procede a analizar la dimensión ética de este personaje, por medio de los siguientes aspectos, pertenecientes a la teoría literaria aristotélica: bondad, conveniencia, semejanza y constancia.

En primer lugar, la bondad se ha definido con anterioridad (véase pág. 19) como la cantidad de actos o gestos desinteresados que realiza una persona y que denota sus principios éticos. En el caso de Lara, sus virtudes son resaltadas en varias ocasiones a lo largo de la novela. Pueden destacarse distintos ejemplos: «Lara lo abrumaba con su bondad y sus atenciones [...]» (Pasternak, 1997, pág. 130). Otro ejemplo de ello reside en este fragmento de la obra, situado en la escena previa a la incineración del doctor, y referida a Lara y al hermano del mismo:

Eran ellos, evidentemente, quienes habían tomado a su cargo el cuidado y la organización del entierro y se ocupaban de ello con una serenidad tan apacible que parecía como si experimentaran un placer haciéndolo. Saltaba a la vista la nobleza de su condición espiritual y a todos les producía una extraña impresión (Pasternak, 1997, pág. 566).

Según la teoría aristotélica, la bondad está vinculada a la belleza. Es decir, la virtud moral se entiende como aquello que es bello (Cerezo Magán, 1995, pág. 36). La novela de Pasternak también hace referencia a la belleza de Lara en numerosas ocasiones, lo que remarca sus virtudes morales de forma implícita. Se ofrece como ejemplo: «[...] ¡Qué altaneramente hermosa es!» (Pasternak, 1997, pág. 105).

En segundo lugar, se tendrá en cuenta la conveniencia de los actos de Lara, es decir el esfuerzo que esta implementa en acciones que repercuten únicamente en sí misma. Desde el inicio de la novela, Lara da muestras de un carácter desinteresado y generoso. Hay un fragmento de la escena que narra su boda con Pasha que resulta especialmente interesante en este sentido. Esta página describe las recomendaciones que una mujer ofrece a Lara en el día de su boda, y pone de manifiesto que, incluso en lo que respecta a pequeñas tradiciones o supersticiones, ella intenta siempre beneficiar a la otra persona en lugar de a sí misma: «Le dijo también que mantuviera en alto la vela, porque de este modo mandaría en casa. Sacrificando su propio porvenir en beneficio de Pasha, Lara bajó la vela cuanto pudo, [...]» (Pasternak, 1997, pág. 118).

A continuación, se hablará de la semejanza entre los principios y actuaciones propios de Lara y aquellos pertenecientes a la sociedad rusa en la que se mueve. En este sentido, Lara es un personaje bastante contradictorio, ya que se mantiene en línea con los ideales sociales en algunas ocasiones, pero se desvía mucho de ellos en otras.

A pesar de dedicarse por completo a aquellos que la necesitan (su hermano Rodia, su hija Kátenka, su marido, y Yuri), actitud que la sitúa dentro de los límites de la mujer conformista y de valores tradicionales, las decisiones más destacadas de Lara la califican como incomformista ante la sociedad.

La semejanza del individuo con los valores comunitarios de la sociedad en la que vive determina su validez (Encinas Reguero, 2017, pág. 253). Lara no encaja en dichos valores, y la mayor muestra de ello es que ella misma se siente excluida y contrariada tras algunas de sus acciones: su relación con Komarovski, el abandono de su marido, al dejar atrás a su hija Kátenka o al no hacerse cargo de su hija Katia. Todas estas decisiones son contrarias a la labor que, como mujer, ella debería desempeñar en su vida: no mantener relaciones extramatrimoniales, proveer la felicidad y satisfacción de su marido y dedicarse a sus hijas con devoción.

La única acción de Lara que no le provoca desazón y que, según la costumbre social, es inadecuada, es su relación con el protagonista. Esto no es sino la prueba irrefutable de la predestinación que une los caminos de Yuri y Lara, ya que, al no tener un control real sobre sus acciones, ella no se siente mal al cometerlas.

Por último, la constancia constituye un elemento clave en el análisis de la dimensión ética del personaje, pues refleja la fortaleza y resistencia con la que Lara se atiene a sus propios valores antes que a los ajenos. Este aspecto comparte una característica con la semejanza, ya que pone de manifiesto la fuerza del destino mencionada anteriormente, a la que Lara se encuentra atada del mismo modo que el protagonista.

Desde el principio de la historia, Lara no participa de los estándares que una mujer debe seguir en la sociedad, ya que, siendo muy joven, mantiene relaciones sexuales y extramaritales con un hombre mayor que ella, aunque obligada. Da siempre señales de fortaleza y perseverancia, luchando por lograr su independencia económica y consiguiéndolo en un período de tiempo relativamente reducido (tres años). Esto la desvincula de su familia, lo que de nuevo la separa de los valores tradicionales reflejados en la novela. Sin embargo, unos años más adelante volverá a acercarse a ellos, al casarse con Pasha Antíпов y formar una familia con él. En este momento de la historia, Lara se convierte en el prototipo de madre entregada y esposa devota, además de prestar un servicio a su comunidad, trabajando como profesora. Lo hace para compensar sus faltas en su juventud, es decir para redimirse de su falta de conformidad con la sociedad. Cuando Pasha se alista en el ejército, el personaje de Lara se ve en una situación crítica. Por una parte, se mantiene en su papel de esposa leal al ir tras su marido; por otra, deja de lado su faceta de madre fervorosa al abandonar a su hija Kátenka para irse a la guerra a trabajar como enfermera. Compensará este abandono más adelante, al darse por completo al cuidado de su hija y mantenerse alejada de su marido, cuando comprende que este no las necesita en su vida, decisión que la vincula de nuevo a los valores familiares. Sin embargo, comienza una relación extramarital con Yuri y abandonará a la hija que tiene con este más adelante, como se desvela al final de la novela.

Podemos observar una lucha entre los valores y las apetencias de Lara y lo que «debe» hacer como madre, esposa, y agente útil para la sociedad en la que vive. Esta lucha se mantiene a lo largo de toda su vida, en la que Lara busca saciar sus apetencias en busca de su propia felicidad, pero se ve obligada a dejarlas de lado en favor de unos

valores sociales. Dichos valores la atan a su marido, a su hija y a su profesión y, en definitiva, a la percepción que la sociedad tiene de ella como mujer.

De esta manera, otros personajes de la novela perciben a Lara de una manera ajena a como ella quiere ser percibida, lo que se refleja a la perfección en el siguiente fragmento de la obra, enunciado por el protagonista:

No quiere gustar –pensaba–, ser bella, atractiva. Siente una especie de desprecio por este aspecto de la femineidad y parece como si se castigara por ser tan bella. Pero esta orgullosa dejadez aumenta su fascinación. (Pasternak, 1997, pág. 340).

En cuanto a la dimensión intelectual de este personaje, se analizará en primer lugar su nivel de educación. El principio de la novela expone cómo la familia de Lara, en este caso su madre, tiene dificultades económicas, pero se esfuerza por proveer a sus hijos de una educación decente. Lara estudia en una respetable escuela de Moscú, recomendada por Komarovski, y demuestra ser una niña diligente desde muy joven:

Lara estudiaba mucho, no por un abstracto deseo de saber, sino porque, para beneficiarse con las matrículas gratuitas, debía ser una buena alumna. Además de estudiar, lavaba sin esfuerzo los platos, ayudaba en el taller y hacía los encargos de su madre (Pasternak, 1997, pág. 37).

Tras acabar las clases del colegio, Lara no vuelve a acceder a ningún tipo de formación hasta que Pasha las abandona a ella y a Kátenka para ir a la guerra. Lara estudia medicina en el hospital provincial y se examina en el mismo, donde obtiene el diploma de enfermera de la caridad (Pasternak, 1997, pág. 133).

La educación de Lara la conduce inevitablemente al oficio que desarrolla de forma profesional. Desde muy joven, trabaja como institutriz de la hermana pequeña de una amiga suya, cargo que la predispone a convertirse en profesora de escuela más adelante. Desempeña esta profesión en su pueblo natal, en el que vive con Pasha y su hija Kátenka. Más adelante, tras formarse como enfermera, parte para asistir como voluntaria en la guerra que está teniendo lugar.

Se puede observar como estas dos profesiones (enseñanza y enfermería) suponen un beneficio para la comunidad en la que Lara desempeña sus actividades, lo que denota de nuevo su carácter bondadoso. También demuestra su perseverancia, ya que ejerce ambas profesiones por voluntad propia y es ella quien decide formarse.

## **6.5.- Dimensión emocional del personaje Lara**

### 6.5.1.- Lara como tipo de personaje formal

Resulta interesante catalogar a Lara como tipo de personaje, para lo que se hace referencia a los personajes formales expuestos en el marco teórico (véase pág 23-24).

En primer lugar, los personajes principales experimentan un cambio a lo largo de la historia. Esto no quiere decir que mantengan dicho cambio en la conclusión del relato, pero sí que lo presentan a lo largo del mismo. Toman parte en acontecimientos que forjan tanto su personalidad como sus decisiones posteriores y suelen ser aquellos de mayor interés para el lector. Por su parte, los personajes secundarios desempeñan una función de apoyo para los principales y ayudan a que la historia se reproduzca con cohesión, pero carecen de protagonismo. Lara pertenece al primer grupo, junto con el protagonista, ya que cambia y aprende a lo largo de la historia y toma decisiones en función de dicho aprendizaje. La joven estudiante que se nos presenta al principio de la novela difiere en gran medida de la mujer que nos encontramos al final de la misma. Además, la voz del narrador hace especial hincapié y muestra un gran interés por este personaje, otorgándole mayor cantidad de apariciones que al resto de mujeres implicadas en la novela.

En segundo lugar, los personajes dinámicos aprenden de sus acciones y las consecuencias que estas acarrearán, por lo que van moldeando sus opiniones y forma de pensar, así como su manera de enfrentarse a distintas situaciones. Por el contrario, los personajes estáticos conservan su carácter original hasta el final de la novela y suelen presentar una característica dominante que los diferencia del resto. Lara carece de dicha característica, ya que su personaje se adapta con fluidez a las situaciones en las que se encuentra y aprende de ellas. Acepta las consecuencias de sus acciones y las asimila en su aprendizaje, presentando un comportamiento diferente en escenas posteriores. Lara no es la misma al inicio de la novela que al final de la misma, por lo que no encaja en la categoría de personaje estático.

Por otro lado, los personajes redondos presentan una evolución al final de la historia con respecto al inicio de la misma. Suelen corresponderse con los personajes principales, ya que tienen características similares a estos y les aportan complejidades que cautivan la atención del lector. Por su parte, los planos son personajes relegados al fondo de la escena y no tienen características llamativas, lo que no concuerda con Lara. Lara presenta numerosas complejidades e incluso contradicciones. Esto la convierte en un

personaje redondo, ya que su evolución es palpable a lo largo de la trama y es evidente que representa realidades más complejas que ella misma, como se ha explicado en el apartado 6.3 (véase pág. 38-42).

Por último, es evidente que Lara actúa como un personaje individual y no colectivo, ya que no forma parte de un grupo homogéneo y actúa en representación de ella misma.

#### 6.5.2.- Lara como personaje analizado desde la perspectiva de género

Con el propósito de catalogar a Lara como parte de una de las categorías del *símbolo mujer* explicadas en el marco teórico (véase pág. 27-28), se tendrán en cuenta varios acontecimientos pertenecientes a la historia del personaje.

Cada una de estas decisiones cataloga a Lara como un modelo de mujer diferente. Los esfuerzos que dedica al cuidado de su hija Kátenka le otorgan características de la *mujer matriz*, entregada al ámbito de la maternidad y limitada al mismo. Sin embargo, el hecho de haberla abandonado anteriormente, así como el abandono que comete hacia su otra hija, Katia, la convierten en el modelo opuesto: la *madre terrible*.

Por otra parte, se esfuerza por hacer feliz a su marido y va a buscarle cuando él se marcha. Además, se entrega generosamente al servicio de la sociedad por medio de sus profesiones (profesora y enfermera, ambas actividades que nutren a la comunidad en la que Lara se encuentra). Esta dedicación desinteresada la categoriza como *mujer benéfica*. Por el contrario, más tarde mantiene una relación con un hombre ajeno a su matrimonio, y casado a su vez (Yuri). Además, ya había mantenido, al inicio de la novela, una relación extramarital con otro hombre, Komarovski. Según los cánones de categorización clásicos, Lara se convierte en una *dame sans merci* en este contexto, ya que, a pesar de carecer de culpa por su relación con Komarovski, la responsabilidad recae sobre ella de todas formas.

Es evidente que el personaje de Lara no encuentra un lugar fijo dentro de la catalogación del símbolo mujer, ya que pertenece a un modelo u otro en función de las decisiones que toma en cada momento de la historia.

## 7.- Conclusiones

Tras la realización del análisis, se concluye que Lara es un personaje extremadamente contradictorio. Este rasgo del personaje (la contradicción) es precisamente lo que más lo caracteriza. Como se ha podido comprobar en numerosas ocasiones a lo largo de este análisis, Lara implica una dualidad de realidades opuestas, en casos excluyentes: la Virgen María y María Magdalena, la heroína inconformista con los atributos de heroína conformista, la imagen de la Madre Rusia con su contraste de ideologías y bandos, etc.

Lara no presenta los estereotipos clásicos de un personaje según la perspectiva de género, ya que constituye una mezcla de los modelos *madre terrible* y *mujer matriz*, así como de la *mujer benéfica* y la *dame sans merci*. En cuanto a su catalogación como personaje formal, Lara es uno de los personajes principales de la novela y se corresponde con las categorías de personaje dinámico, redondo e individual.

Todo esto la convierte en un personaje muy complejo y rico, lo que demuestra claramente las habilidades de Pasternak como autor, siendo esta la primera vez que se vio en la tesitura de la construcción de personajes literarios.

### Continuidad de la investigación

En cuanto a investigaciones futuras sobre esta obra, existen distintos enfoques que resultarían interesantes. En primer lugar, *El doctor Zhivago* es una novela especialmente intrigante desde el punto de vista de la traductología. Como se ha mencionado en este trabajo, el libro contiene matices percibidos especialmente por las personas conocedoras de las lenguas eslavas (véase pág. 13). Por este motivo, una posible línea de análisis consiste en el estudio de estos matices, para determinar si la traducción genera la pérdida de aspectos simbólicos de la novela y cómo evitar dicha pérdida.

Otro posible enfoque recae sobre la novela de Lara Prescott, *Los secretos que guardamos*. Prescott narra las detenciones de Ivínskaya, así como sus interrogatorios, con el enfoque de la novela de ficción (Prescott, 2020). Resultaría enriquecedor desarrollar una investigación sobre la autenticidad de los datos narrados en esta obra, que mezcla la realidad con la ficción, para determinar hasta qué punto Olga Ivínskaya es en realidad la musa de Pasternak para crear el personaje de Lara.

## **8.- Anexos**

### **LA ESTRELLA DE LA NAVIDAD**

Era invierno, y soplaba

el viento de la estepa.

Frío el recién nacido en la cueva tenía

al pie del altozano.

El buey lo calentaba

con el aliento. Había animales domésticos

en la cueva, y un tibio

vapor flotaba sobre la cunita del niño

Sacudiendo los mantos del polvo de sus lechos

y los granos de mijo,

en lo alto de las rocas los pastores miraban

con ojos aún de sueño los espacios nocturnos.

Un cementerio lleno de nieve, en la llanura,

a lo lejos. Recintos y piedras sepulcrales,

Las varas de los carros hundidas en la nieve

y sobre el camposanto, temblando, las estrellas.

Allí, desconocida hasta ese momento,

como un candil modesta,

temblaba en la pequeña ventana de la choza,

sobre el viejo camino de Belén, una estrella.

Como un pajar ardía

lejos de Dios y lejos del cielo, como brilla

un incendio, una casa

o un granero incendiados.

Relucía lo mismo que una parva de heno  
o de paja, inflamada,  
en el mundo asustado  
ante la nueva estrella.

Como significando alguna cosa, arriba  
inundábase todo en un incendio rojo,  
y tres Reyes astrólogos acudieron entonces  
a la extraña llamada de un fuego nunca visto.

Les seguían camellos que llevaban regalos,  
y pequeños borricos cargados con albardas  
que a pasitos y en fila bajaban por el cerro.

Una visión extraña de los tiempos futuros  
surgió a lo lejos, todo lo que sucedería.  
Todos los pensamientos de los siglos, los sueños,  
los mundos, el futuro de las pinacotecas,  
los relatos de hadas, las gestas de los Magos,  
el árbol navideño, los sueños de los niños.

El temblor de las velas encendidas, las cintas  
de colores y todo el oropel florido.

...Violentamente sopla el viento de la estepa...  
... Las manzanas pintadas y los globos dorados.

Un lado del estanque lo ocultan los alisos,  
mas puede verse el otro más allá de los nidos  
de los cuervos, por entre las copas de los árboles.

Y se ven los pastores, y siguiendo la orilla  
caminan despacito borricos y camellos.  
«Vayamos todos juntos a adorar al prodigio»,  
dijeron los pastores, atándose las pieles.

Andando por la nieve se les pasaba el frío.  
En el radiante valle, como hojas de mica,  
unas huellas desnudas guiaban a la cueva.  
Por las huellas los perros de pastor le ladraban  
como a un tizón ardiente a la luz de la estrella.

Aquella noche helada se parecía a un cuento:  
desde los montes llenos de nieve y de tormenta  
alguien bajó y estuvo con ellos, invisible.  
Temerosos, los perros volvíanse a menudo  
pegados a sus amos, temiendo una desgracia.

Por el mismo camino, los mismos lugares  
en medio de la gente caminaban los ángeles.  
Incorpóreos, ninguno podía contemplarlos,  
pero sobre la nieve sus pies dejaban huellas.

La multitud paróse al pie de la roqueda.  
Alboreaba. Esbozábanse los troncos de los cedros.  
«¿Y quiénes sois vosotros?», les preguntó María  
«Estirpe de pastores, mensajeros del cielo,  
a cantar alabanzas de los dos acudimos.»  
«El establo es pequeño. Aguardad a la puerta.»

En esa cenicienta sombra de la alborada  
pateaban el suelo muleros y vaqueros.

Los peatones gritaban a los que iban montados,  
junto a la piedra hueca que hacía de aguadero  
bramaban los camellos, rebuznaban los burros.

Alborecía. Como granos de hollín, el alba  
soplaba las estrellas postreras en el cielo.  
Y de toda la gente solamente a los Magos  
dejó entrar en el hueco de la roca María.

El dormía radiante en su cuna de roble,  
como un rayo de luna en el hueco de un tronco.

Y por pieles de ovejas,  
los ollares de un asno, la nariz de un boezuelo.

De pie en la oscura noche del establo, las gentes  
cambiaban en voz baja temerosas palabras.  
De pronto alguien, en medio de la sombra, a la izquierda,  
apartó, con la mano, a un Mago de la cuna.  
Volvióse éste: desde el umbral, como a un huésped,  
contemplaba la estrella de Navidad la Virgen.

(Pasternak, 1997, págs. 615-618).

## **MAGDALENA**

### **I**

Cuando viene la noche, mi dominio  
acude a recordarme mi pasado.  
Y cada noche el corazón me sangra  
con el triste recuerdo de mis culpas,  
que, esclava del capricho de los hombres,  
era yo entonces una obsesa estúpida  
y hacía de las calles mi refugio.

Y tengo los minutos ya contados.  
Vendrá después un sepulcral silencio.  
Mas antes que transcurran los minutos,  
la vida mía, que llegó hasta el borde,  
lo mismo que una jarra de alabastro  
quiero hacerla pedazos a tus plantas.

¡Ay! Sin ti, ¿qué va a ser de mí ahora,  
¡Oh Dios, mi Salvador, Maestro mío!,  
si al lado de la mesa, por la noche,  
la eternidad no puede ya esperarme  
como un nuevo cliente engatusado  
por mí bajo las redes de mi oficio?

Explícame qué cosa es el pecado,  
la muerte y el infierno, azufre y llama,  
cuando bajo los ojos de la gente  
en mi angustia infinita no me he unido  
a ti como el retoño se une al tronco.

Cuando apoyo, Jesús, en mis rodillas  
tus pies, quizá estoy aprendiendo entonces  
a abrazarme mejor a ese madero  
que habrá de ser tu cruz, y en el desmayo  
de los sentidos a tu cuerpo llego  
y te preparo ya la sepultura  
(Pasternak, 1997, págs. 623-624).

## MAGDALENA

### II

Se hace antes de la fiesta la limpieza.

Apartada de todos los trajines  
quiero con el unguento de mi ánfora  
ungir tus pies purísimos, Maestro.

Busco y no puedo dar con tus sandalias.

No veo nada porque estoy llorando.  
Como un velo cayó sobre mis ojos  
mi suelta cabellera.

Tus pies puse en el borde de mi falda  
y los bañé con llanto, Jesús mío,  
y los ceñí con mi collar de perlas  
y los dejé vestidos con mi pelo.

Veo el futuro ya tan claramente  
como si Tú lo hubieras detenido.  
Ahora tengo el poder de las sibilas  
y puedo presagiar como hacen ellas.

En el templo caerá el dosel mañana,  
en apartados grupos estaremos  
y a compasión movida por mi angustia  
bajo los pies nos temblará la tierra.

Se ordenarán las filas de la escolta  
y se pondrán en marcha los jinetes.  
Como una tromba, sobre las cabezas,  
se lanzará esta cruz hacia los cielos.

Junto a la cruz me postraré, y helado  
el corazón, me morderé los labios.  
En lo alto tus brazos extendidos  
abrirán un abrazo a mucha gente.

¿Por qué sobre la tierra esta grandeza,  
este momento y esta fuerza inmensa?  
¿Tantas almas y vidas tiene el mundo?  
¿Tantas ciudades, tantos ríos, bosques?

Pero transcurrirán luego tres días  
y me derrumbarán en tal vacío,  
que por completo ya estaré madura  
por la resurrección, en este tiempo  
(Pasternak, 1997, págs. 624-625).

## Referencias

- Ajmátova, A. (2020). *Mandelstam*. Madrid: Nórdila Libros, S. L. Traducción de Marta Sánchez-Nieves y Arturo Peral.
- B. Turkevich, L. (1959). Boris Leonidovich Pasternak. *Books Abroad*, 26-28.
- Bellveser, R. (1993). La emancipación de las criaturas: el personaje literario y la novela contemporánea. En R. Bellveser, *Vita Nuova. Antología de escritores valencianos* (págs. 54-61). Valencia: Ajuntament de Valencia.
- BNE. (14 de abril de 2022). *Catálogo de la Biblioteca Nacional de España*. Obtenido de Catálogo de la Biblioteca Nacional de España: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=mD7DVyuoic/BNMADRID/63581431/2/1000>
- Cerezo Magán, M. (1995). Aristóteles y la teoría del género literario. *Faventia: revista de filología clásica*, 33-44.
- Clowes, E. W. (1990). Characterization in Doktor Živago: Lara and Tonja. *The Slavic and East European Journal*, 322-331.
- de Mallac, G. (1979). Pasternak and Marburg. *The Russian Review*, 421-433.
- Encinas Reguero, M. d. (2017). El ejemplo y la semejanza en la Retórica de Aristóteles. *Emérita: revista de lingüística y filología clásica*, 241-260.
- Gerschenkron, A. (1961). Notes on "Doctor Zhivago". *Modern Philology*, 194-200.
- Groys, B. (1990). The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde. En B. Groys, *The Culture of the Stalin Period. Studies in Russia and East Europe*. (págs. 122-148). Londres: Palgrave Macmillan.
- Guerra-Cunningham, L. (1986). El personaje literario femenino y otras mutilaciones. *Hispanamérica*, 3-19.
- Hayes, N. (2020). Lara, Pasternak, and the mystique of Doctor Zhivago. *Avon Hills Salon*, 1-8.

- Karimova, Z., & Melieva, F. (2021). The Fate of Man in the Fire of Revolution and Civil War. *Global Symposium on Humanity and Scientific Advancements* (págs. 124-126). París: International Multidisciplinary Conference.
- Kurz Muñoz, J. A. (1986). La evolución del arte ruso hacia el realismo socialista. *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 307-324.
- Lorenzo Hernández, M. (28 de 11 de 2011). *Repositorio institucional UPV*. Obtenido de Repositorio institucional UPV: <https://riunet.upv.es/handle/10251/13614>
- Magidoff, R. (1967). The Life, Times and Art of Boris Pasternak. *Thought*, 327-357.
- Maliavina, S. (2002). El simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento. *Eslavistica Complutense*, 127-149.
- Markov, V. (1959). Notes on Pasternak's "Doctor Zhivago". *The Russian Review*, 14-22.
- Miłosz, C. (1970). On Pasternak Soberly. *Books Abroad*, 200-209.
- Parfiónova, I. (10 de 02 de 2015). *7 episodios de la vida de Borís Pasternak*. Obtenido de Russia Beyond the Headlines: [https://es.rbth.com/cultura/2015/02/10/7\\_episodios\\_de\\_la\\_vida\\_de\\_boris\\_pasternak\\_47159](https://es.rbth.com/cultura/2015/02/10/7_episodios_de_la_vida_de_boris_pasternak_47159)
- Pasternak, B. (1997). *El doctor Zhivago*. Barcelona: Ediciones Orbis. Traducción de Fernando Gutiérrez.
- Persson, U. (2011). *Book Review: I remember. Sketch for an Autobiography*. Gotemburgo: Universidad Tecnológica Chalmers.
- Prado, B. (15 de 03 de 2020). *El país semanal*. Obtenido de El país semanal: [https://elpais.com/elpais/2020/03/12/eps/1583969145\\_061581.html](https://elpais.com/elpais/2020/03/12/eps/1583969145_061581.html)
- Prescott, L. (2020). *Los secretos que guardamos*. Barcelona: Seix Barral.
- Sánchez Alonso, F. (1998). Teoría del personaje narrativo. *Didáctica. Lengua y Literatura*, 10-79.
- Sánchez-Labela Martín, I. (2016). ¿Cómo abordar la construcción de los personajes creados para ficción? una herramienta para el análisis desde una perspectiva narrativa y de género. En M. Oller Alonso, & M. C. Tornay Márquez,

- Comunicación, periodismo y género. Una mirada desde Iberoamérica* (págs. 277-303). Sevilla: Egrejus Ediciones.
- Santacreu Ruiz, C. (2012). Algunos cambios en la interpretación de El doctor Zhivago a los 50 años de la concesión del Premio Nobel a Borís Pasternak. *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)* (págs. 1967-1976). La Coruña: Universidade da Coruña.
- Sayfúllina, M. V. (2012). Simbolismo en la cultura rusa: S. Rachmaninov, A. Skriabin y I. Stravinski. *Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat*, 57-62.
- Schüssler Fiorenza, E. (2004). *Los caminos de la sabiduría. Una introducción a la interpretación feminista de la Biblia*. Santander: SAL TERRAE.
- Shore, R. (1979). A note on the literary genesis of "Doctor Zhivago". *Ulbandus Review*, 186-193.
- Solís Rodríguez, C. U. (2014). La otra revolución en la URSS. *Historia y Grafía*, 229-235.
- Steussy, R. E. (1959). The Myth Behind "Dr. Zhivago". *The Russian Review*, 184-198.
- Torres, R. (2010). *Medios, Marco Regulatorio y Libertad de Prensa en Rusia*. Buenos Aires: Consejo Argentino para las Relaciones Internacionales.
- Traver Martín, J. (2018). *Tesis doctoral. El personaje novelesco: perspectivas contemporáneas*. Madrid: Facultad de filología de la Universidad Complutense de Madrid.