



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo  
ISBN 978-950-585-116-4



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

**carácter.** Del latín, *characterem* («grabador»), y este del griego *χαρακτήρ*. Señal o marca que se imprime, pinta o esculpe en algo. (ing: *character*; fr: *caractère* it: *carattere*; al: *Charakterstruktur*; port: *carácter*).

*Conjunto de cualidades, atributos o defectos y circunstancias propias de una persona o colectividad que lo distingue, por su modo de ser u obrar, de las demás. Metonimia: personaje; 2. Tipo de letra (Imprenta).*

Hablar del carácter lleva, necesariamente, a hablar del personaje. Tanto es así, que uno estaría tentado de pensar que son una y la misma cosa: tal es lo que sugiere el hecho de que, en varias lenguas –como el inglés–, se emplee un solo vocablo para referirse a ambos conceptos. Tal coincidencia terminológica no debería, con todo, desdibujar las diferencias. Ya Aristóteles, en su *Poética*, hacía una distinción nítida a este respecto. A su modo de ver, el personaje no es ni más ni menos que el agente de la acción (*prattōn*), mientras que el carácter (*ethos*) se construye a posteriori, siendo accesorio, aun prescindible, en determinadas circunstancias (Chatman, *Story and Discourse...*, p. 109). En efecto, para el Estagirita, lo más importante de la imitación es la fábula, esto es, la organización de los hechos de acuerdo con una lógica causal y atendiendo a un principio de unidad (la trama, en una palabra); las cualidades singulares –psicológicas, físicas o morales– de los personajes son algo secundario, sometido a los acontecimientos: «el fin es una acción, no una cualidad», puntualiza; «Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones» (*Poética*, 1450a, pp. 147-148).

Esta concepción del carácter y, por extensión, del personaje –llamativa por la marginalidad atribuida a ambos– se deriva de la idea que el hombre tiene de sí mismo en la Grecia Antigua: juguete en manos de los dioses, sometido a una voluntad superior, su construcción ficcional descansa en la historia –por lo general, conocida de antemano–, antes que en una psicología individual o en unos hechos particulares, novedosos para los receptores. Aún falta mucho para que el ser humano pase a ocupar el centro del universo y ser artífice de sus propias decisiones; mientras tanto, su carácter –su personalidad– se reduce a la mínima expresión, a un mero aditamento en la construcción del sujeto ficcional.

Cuatro condiciones le impone Aristóteles a esta dimensión adicional: primera, que ostente una bondad moral –«Habrà carácter», escribe, «si [...] las palabras y las acciones manifiestan una decisión, cualquiera que sea; y será bueno, si es buena» (1454a, p. 179)–; segunda, que sea apropiado, «pues es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible» (comentario que remite a la noción neoclásica de *decoro*) (1454a, p. 179). Como tercera exigencia, prescribe que sea semejante; ¿semejante a qué o quién? La mayoría de los comentaristas apunta a la representación tradicional de los personajes: o sea, pese al tratamiento particular de cada pieza, el carácter debe remitir a la visión acostumbrada de los sujetos que las protagonizan (tan conocidos como las historias). García Yebra cita, a este propósito, los siguientes versos de Horacio: «Escritor, si repones quizá al ilustre Aquiles, / arrojado, iracundo, inexorable, acerbo, / niéguese fueros natos, mas ninguno a sus armas. / Sea feroz Medea e invicta, Ino llorosa, / pérfido Ixión, errante Io, atristado Orestes» (nota 214, p. 294).

Para terminar, le pide Aristóteles al carácter que sea consecuente; da igual que el personaje incurra en incongruencias: aun en ese caso, debe ser «consecuentemente inconsecuente»; y es que, como dice, «en los caracteres, lo mismo que en la estructuración de los hechos, es preciso buscar siempre lo necesario o verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa se produzca tal otra» (1454b, pp. 180-181).

Como se ve, se trata de principios con una gran carga formal, basados en criterios estructurales y siempre religados al concepto de acción. Esta es el primer y suficiente objeto de la imitación artística, y no las personas reales: la identificación y la catarsis de la tragedia se producen, así pues, a partir de los hechos representados; el carácter, por su lado, está aún lejos de perfilarse homologable al de un individuo de carne y hueso, la equiparación es poco menos que inconcebible. Esta visión, digamos, *humanista* del término se generaliza a partir del Renacimiento, al calor de su apuesta por el antropocentrismo y en oposición al paradigma medieval. El encumbramiento de la razón y la ciencia lleva al hombre a colocarse a la cabeza de la Creación. Paralelamente, el interés se desplaza de la fábula al personaje y la construcción de su carácter, cada vez más complejo, cada vez más comparable al nuestro. Como dice Pavis, esta evolución de las nociones de mimesis y carácter «sigue la del capitalismo y del individualismo

burgués», desarrollándose durante el siglo XIX y alcanzando su culminación «con el modernismo y la psicología de las profundidades» (*Diccionario...*, p. 63). Entremedias, numerosas obras erigidas en torno a poderosos personajes, poseedores de un robusto e inconfundible carácter. Más adelante volveré sobre los grados de elaboración e individualidad. Sean ahora convocadas sin precisión figuras capitales como Don Quijote, Hamlet, Ana Karenina, Madame Bovary, Don Juan o Fausto; no en vano, todas ellas dan nombre a la obra que protagonizan; con independencia de las gestas que lleven a cabo o los sucesos en los que se vean envueltas, son la razón de ser del discurso; su carácter se impone a la historia imitada y al resto de componentes de la ficción. Es lo que Kayser, en el terreno teatral, llama *gran tipo*, enmarcado en el denominado *drama de personaje*: «La unidad no radica en la acción, sino en el personaje. De este han de derivarse el principio, el medio y el fin» (*Interpretación...*, p. 492).

Ya Aristóteles, en la *Poética*, reconocía la existencia de *tragedias de caracteres*: al igual que el grupo definido por Kayser, «buscan su forma partiendo de la sustancia del personaje» (p. 492). La diferencia radica en la complejidad vertida en la construcción de este, así como en la voluntad de asemejarlo lo más posible a un hombre normal y corriente. No hay, pues, necesidad de acudir a grandes nombres como los listados para señalar el cambio de paradigma: el matiz, bien mirado, no está en la grandeza o pequeñez del sujeto, sino en el protagonismo concedido a su conciencia individual, tal y como se la concibe en la Edad Moderna, y el (casi) total desplazamiento de la historia. Véanse, al respecto, los ilustrativos *Caracteres* (1688) de La Bruyère y la comedia de caracteres de los siglos XVII y XVIII, derivada de estos retratos, los cuales, «para encarnarse, ya ni siquiera tienen necesidad de intriga, de acción y de movimiento continuado» (Pavis, *Diccionario...*, p. 74). Priman en este nuevo paradigma, opuesto al aristotélico, dos certezas fundamentales: la de la unicidad de la mente humana y la de la capacidad del escritor para diseccionarla en todas sus aristas. Tales convicciones cobran peso a partir de los desarrollos científicos y filosóficos de la época, traduciéndose posteriormente en productos como la novela psicológica o el drama naturalista. En ellos influyen decisivamente las diferentes teorías sobre la formación de las clases sociales, la determinación del individuo y la evolución de las especies. Bajo su égida, y aliado con la ciencia experimental, el arte se propone ofrecer una imagen completa de la persona, a través de sujetos alejados de la concepción funcional y unidimensional de antaño; criaturas dotadas de un carácter sumamente

poliédrico, donde se dan cita todas las particularidades y los condicionantes de un individuo real, y una autonomía en apariencia total. A ellas se refiere Zola en «El naturalismo en el teatro», cuando condena la artificiosidad y el formulismo del teatro burgués y exige que se alumbre a «hombres de carne y hueso tomados de la realidad y analizados científicamente, sin falsedad» (p. 135). Significativamente, critica la dramaturgia de Sardou por su tendencia a «la acción alocada, que todo lo domina y todo lo pisotea» (p. 127), a la que contrapone un concienzudo análisis de «la doble influencia de los personajes sobre los hechos y de los hechos sobre los personajes» (p. 141). Su opinión es coincidente con la de otro gran forjador de caracteres y abanderado de la escuela realista-naturalista: Pérez-Galdós, quien a la altura de 1868 deplora, con hondo sentimiento patriótico, «la sustitución de la novela nacional de pura observación, por esa otra convencional y sin carácter» («Observaciones...», p. 33); variedad, esta última, a la que más adelante llama «de impresiones y movimiento» (p. 34) –cuestionando implícitamente su excesiva atención a la trama, en detrimento de la detallada pintura de personajes– y a la que le achaca un alejamiento de la cotidianidad, tanto en los hechos narrados como en los sujetos descritos.

La minuciosidad y fidelidad en la construcción de caracteres continúa hasta finales del siglo XIX, enfrentándose a un serio revés a principios de la siguiente centuria. Los hallazgos del psicoanálisis, unidos al cuestionamiento de la ciencia y el conocimiento en general, van a trastocar de manera irreversible la visión que el hombre tiene de sí mismo, fragmentándola como nunca antes había estado; no solo eso: también van a poner en duda la capacidad del arte para devolver instantáneas fiables de la realidad objetiva. La idea misma de realidad se ve sometida a juicio, y del careo salen debilitadas todas las convicciones esenciales del positivismo decimonónico: no hay una noción unitaria de realidad, como tampoco existe de la del sujeto; aun los métodos más refinados para comprenderlos se revelan cada vez más falibles; a la representación artística no le queda, por tanto, más que recluirse en la reflexividad y el subjetivismo y recrear del mejor modo posible la dispersión e incertidumbre reinantes, renunciando a los principios racionales sobre los que se había asentado el realismo. Es el camino que toma la práctica totalidad de las vanguardias, frente a obras y autores que siguen figurando el universo de acuerdo con aquellos principios. Su elección determina profundamente la concepción del personaje ficcional y su carácter.

## Carácter

«Si “yo es otro”, si el “alma” o la “vida” son inaccesibles al escalpelo de los anatomistas y escapan a toda ordenación lógica inspirada desde el exterior», escribe Abirached, «resulta evidente que el personaje no podría decir sobre lo real y sobre sí mismo otra cosa que lo que extrae de la experiencia más íntima de su autor, que le es absolutamente particular» (*La crisis del personaje...*, p. 171). Ítem más: si tendencias precedentes aspiraban a equipararlo con individuos de verdad, atribuyéndole todos los rasgos de una persona efectiva, a partir de ahora el divorcio entre los dos planos –el de la realidad y el de la ficción– se demuestra radical: los personajes se presentan sin rubor como lo que son, es decir, como construcciones artificiales; se descrea de una noción objetiva y reductible del hombre, por lo que las representaciones de él rehuirán deliberadamente las convenciones del pasado, adecuándose a la sensibilidad particular de cada creador, pieza y estética. En otras palabras: la única legislación válida es la de la creación artística; cualquier norma o imposición que no proceda de su coto es vista con desconfianza y, en la mayoría de los casos, desatendida. Así se explica, por ejemplo, la visión que Witkiewicz –uno de los nombres clave del rupturismo de principios del siglo XX– tiene de la obra de arte (el drama, en su caso): «un conjunto cuyo significado fuera definido por su construcción interna, puramente escénica, y no por las demandas de una psicología consistente y una acción acorde con asunciones de la vida real» (*apud* Oliva, *La verdad...*, p. 97). Maestro, por su lado, esgrime el impacto de la filosofía existencialista, merced al cual el personaje «deja de ser una *esencia* para convertirse en una *existencia* (textual)», esto es, «una entidad que va haciéndose a medida que avanza la obra» («El personaje...», pp. 26-27).

También en la reflexión literaria se da la misma disociación, el mismo alejamiento del individuo de carne y hueso del que hablaba Zola. Coincidente con la eclosión de movimientos de vanguardia como el futurismo o el constructivismo, comienza a difundirse en Rusia y luego en la Unión Soviética –a Occidente aún tardará en llegar– el trabajo del grupo de estudiosos que dará en llamarse *formalista*: Viktor Shklovski, Yuri Tynianov, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson y otros. La diversidad de sus escritos no desdibuja la existencia de unas metas comunes, entre las que destacan la formulación de principios teóricos para el análisis estrictamente literario –enajenado del historicismo y biografismo imperantes en los métodos precedentes– y la ya comentada separación entre el arte y la vida, *conditio sine qua non* del enfoque perseguido. Las ínfulas científicas de la escuela formalista parecerían apuntar en dirección contraria a lo que se estaba haciendo en la

creación; prevalece, con todo, un denominador común: esa voluntad de ruptura, de crear espacios claramente delimitados, en aras de propiciar un tratamiento específico de la obra literaria o de arte; recordemos, a este respecto, el título de uno de los artículos más influyentes de Shklovski: «El arte como artificio». Por lo que se refiere al carácter y su definición, se desecha el psicologismo de décadas anteriores; el personaje deja de verse como un trasunto de la persona, y se aplican para su estudio categorías estilísticas y estructurales. Las mismas se remontan al origen mismo de la teoría literaria: apelando a las posiciones de Aristóteles, el sujeto ficcional pierde de nuevo su lugar protagónico, convirtiéndose en una simple función, un elemento hasta cierto punto secundario, sometido a la todopoderosa acción. El rebajamiento se percibe en las reflexiones de Tomachevski sobre la temática, cuando escribe: «El personaje desempeña el papel de hilo conductor que permite orientarse en la maraña de motivos y funciona como recurso auxiliar destinado a clasificar y ordenar los motivos particulares» («Temática», p. 222); y sobre todo en esta declaración: «El protagonista no es prácticamente necesario para la trama que, como sistema de motivos, puede prescindir enteramente de él y de sus rasgos característicos. El protagonista resulta de la transformación del material en argumento» (p. 224). Tan radicales afirmaciones –luego matizadas– constituyen la prehistoria del esquema actancial de Greimas y el análisis estructural de los relatos de Barthes, donde vuelve a brillar con luz propia la postura aristotélica.

Como ya adelanté, las tesis formalistas no se conocen en Occidente hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Alguna afinidad guardan con las del llamado *New Criticism*, que por la misma época se extiende en las universidades anglosajonas, con incidencia, sobre todo, en la lírica; su rampante espíritu anticientifista merma, sin embargo, su resonancia académica e influencia en corrientes posteriores (Garrido Gallardo, «Fundamentos...», p. 52). Cosa muy distinta ocurre con los soviéticos: en los años 60, con el surgimiento del estructuralismo y, posteriormente, de la *nouvelle critique* –especialmente en Francia–, los estudios literarios atraviesan una nueva etapa formalista y se vuelve con entusiasmo a las aportaciones de los pioneros, aparecidas no solo en Rusia, sino también en Checoslovaquia y otros puntos de la Europa Oriental. El examen realizado por Vladimir Propp de la cuentística tradicional rusa, en concreto, sirve de inspiración para la concepción funcional del personaje y la consiguiente trivialización del carácter en el entramado ficcional; de ser homologable a una persona real –en su físico, pero sobre todo en su psicología–, el personaje vuelve a diluirse

en el maremágnum de acciones que componen el relato. «El análisis estructural, muy cuidadoso de no definir al personaje en términos de esencia psicológica, se ha esforzado hasta hoy [...] en definir al personaje no como un “ser”, sino como un “participante”», dice Barthes («Introducción...», p. 29). Así es: impregnados de abstracción y crucialmente determinados por los presupuestos de la lingüística –hasta el punto de definir a la narración como «una gran frase», donde «descubrimos, agrandadas y transformadas, a las principales categorías del verbo» (p. 12)–, los análisis rehúyen cualquier contacto con la realidad. Un vistazo a la entrada *personaje* en el *Diccionario de semiótica* de Greimas y Courtés nos da la medida de este distanciamiento, así como del énfasis en la deriva funcional del elemento: «Empleado, entre otras cosas, en literatura y reservado para las personas reales, el término *personaje* fue progresivamente sustituido por los conceptos –más rigurosamente definidos en semiótica– de *actante* y *actor*» (p. 303).

Solo con el tiempo, gracias a los desarrollos de la semiología y la estilística y la formulación de una narratología y una *dramatología* modales –distintas, por tanto, de las de Propp y Greimas, indiferentes al modo de imitación–, volverán el personaje y su *personalidad* a ocupar un lugar de privilegio: definitivamente disociado del individuo tangible, y ya superadas las prevenciones que recién veíamos, recibirá por fin un tratamiento particular en las investigaciones de nombres como Hamon, Genette, Todorov, Chatman, Lotman y el Barthes de *S/Z*, quienes reinterpretan los postulados formalistas y popularizan otros nombres, como el de Bajtín, cuyo magisterio será decisivo. En el campo que nos atañe, Hamon es artífice de un trabajo elocuentemente titulado «Por un estatuto semiológico del personaje» (1972), donde se rastrean las posibilidades de categorización del componente y se brindan claves para un asilamiento específico del carácter y sus modos de construcción. Chatman, por su lado, reivindicará al personaje como uno de los *existentes* primordiales del mundo ficcional –junto al *setting*–, con entidad propia y analizable con independencia de la acción: «Una teoría viable del personaje debería preservar la apertura de mente y tratar a los personajes como seres autónomos, no como meras funciones de la intriga», escribe (*Story and Discourse...*, p. 119). La semiología y la estilística serán las vías que más réditos aportarán en la consideración de estos extremos: aun cuando, en años posteriores, las modas posmodernas vengán a cuestionar la existencia del sujeto y tornen a poner en jaque la pertinencia o el alcance de estas unidades, quedarán como marco de referencia para una aproximación de corte específico.

Volviendo a la creación, los caminos tomados a partir de las vanguardias de los 20 presentan la misma alternancia entre humanización y deshumanización del personaje. El sustrato poético y filosófico de cada movimiento y autor determina, por otro lado, la forma de representación y caracterización del mismo: de este modo, pasamos de los sujetos vacíos y abúlicos del existencialismo a los individuos cosificados del *nouveau roman*, para volver, en las propuestas posdramáticas, a la asimilación entre el personaje y la persona real, pero desde instancias muy distintas a las del realismo decimonónico. Sería muy prolijo, y tal vez contraproducente, entrar a ver cada caso por separado; baste advertir sobre los extremos: a un lado, una réplica presuntamente exacta de un individuo tangible; al otro, una imagen abstracta e intelectualizada que, si bien remite –por mínimamente que sea– a nuestro plano de existencia, encuentra su justificación última dentro de los límites del discurso artístico: aquí se contemplan tanto los sujetos disgregados a los que hacía referencia más arriba como las representaciones alegóricas, por naturaleza *desindividualizadoras*, igualmente alejadas del sujeto con una psicología individual y, por ende, homologable a cualquiera de nosotros.

La construcción de un carácter se asienta en cuatro ejes fundamentales: al psicológico se unen el físico, el moral y el social (García Barrientos, *Cómo se comenta...*, p. 197). La abundancia de atributos en cada uno de estos compartimentos no supone, necesariamente, un grado superior de ilusionismo: puede mediar un filtro deformante, que contribuya a otra forma de deshumanización o degradación del sujeto; redundante, eso sí, en la riqueza y complejidad de la caracterización. Esta se efectúa de las más diversas maneras, dando lugar a conjuntos heterogéneos, que bien pueden crear una impresión de unidad y consistencia o, por el contrario, evocar disgregación y falta de coherencia, ya sea debido a la forma de figuración de los elementos ficcionales, ya a la naturaleza incongruente de la propia diégesis. El personaje es un *morfema discontinuo*, nos dice Hamon, «manifestado por un *significante discontinuo* (una cierta cantidad de marcas) que remite a un *significado discontinuo* (el “sentido” o el “valor” del personaje)» («Pour un statut...», p. 124); en otras palabras: todo en él es artificial, y cualquier ilusión de completitud o autonomía no será más que eso: un espejismo. Como nos recuerda el mismo Hamon –que cita, a su vez, a Todorov y su *Gramática del Decamerón* (1969)–, este morfema, a diferencia del lingüístico, «que es, de entrada, reconocido por un locutor, [...] no es un dato a priori y estable, que se trataría simplemente de reconocer, sino una construcción que se efectúa progresivamente en

## Carácter

el tiempo de una lectura, el tiempo de una aventura ficticia, “forma vacía que vienen a llenar los diferentes predicados (verbos o atributos)”» (p. 126). Que este *llenado* aspire a la exhaustividad –de todo punto inalcanzable en el discurso ficcional, solo concebible en cuanto «constructo teórico» u «horizonte hacia el que viajamos» (Chatman, *Story and Discourse...*, p. 121)– o se conforme con los elementos esenciales para poner en pie los elementos de la diégesis (entre ellos, el personaje); que se realice de manera transparente o se interponga un cristal empañado –para utilizar la metáfora de Ortega en *La deshumanización del arte* (1925)–; que se tienda a la unidad o a la dispersión, son extremos que dependerán de las opciones estéticas y estilísticas de cada obra, aun de cada pasaje. Así, pensemos, por ejemplo, en los personajes, meridiana y prolijamente presentados, de un Stendhal o un «Clarín», tan definidos y *corporeizados* que parecen salirse de las páginas, y confrontémoslos con el minimalismo informativo de Rulfo en *Pedro Páramo*, la ambigüedad poco menos que insuperable de las novelas de Juan Benet o la opacidad semiológica –uno podría decir *nihilismo figurativo*– de buena parte del ya citado teatro posdramático, donde se impugna la idea misma de personaje ficcional (precisamente por la glosada homologación con la persona de verdad, pero también por la concurrencia de una serie de procesos ajenos a cualquier código descifrable); por no hablar de obras que pretenden sugerir el desmoronamiento y la indigencia del sujeto, protagonizadas por criaturas a un paso de la disolución y atravesadas de una profunda parquedad en los cuatro ejes mentados. Los dramas y novelas de Samuel Beckett serán, seguramente, el mejor ejemplo; pero aquí nos encontramos a medio camino entre dos facetas del carácter: la vertiente formal y la del contenido. Al respecto, habla García Barrientos de *distancia semiótica* y *distancia temática*: se refiere la primera al proceso caracterizador en sí, en tanto que la segunda remite a los rasgos del carácter ya constituido (o no). Por el momento, es aquella la variedad que más nos interesa: no tanto qué aspecto puede adoptar el carácter una vez delimitado cuanto de qué modo se erige.

El carácter no se construye, por cierto, de manera aislada; es común hablar de él como un paradigma, existente en un sistema cerrado e interrelacionado con elementos similares a él, sin los cuales carecería de todo sentido o *valor*: no existe Próspero sin *La Tempestad*, es imposible imaginarse a los Buendía fuera del ciclo de Macondo, Raskolnikov solo es concebible en el marco de *Crimen y castigo*, etc. Esta codependencia habla tanto del confinamiento del personaje a un determinado mundo

posible como de su inseparabilidad del entorno que le es propio, en especial de la red que configura con sus congéneres. Como dice Lotman, «el carácter del personaje representa un conjunto de todas las oposiciones binarias respecto a los otros personajes» (*Estructura...*, p. 305); visión con la que concuerda el aludido Hamon –que define al sujeto ficcional como «un *haz de relaciones* de semejanza, de oposición, de jerarquía y de ordenamiento [...] que contrae, sobre el plano del significante y del significado, sucesiva y/o simultáneamente, con los otros personajes y elementos de la obra, tanto en el contexto próximo (los personajes de la misma novela, de la misma obra) como en contexto lejano (*in absentia*: los otros personajes del mismo género)» («Pour un statut...», pp. 124-125)–, y que completa García Barrientos, al advertir que el personaje también establece relaciones consigo mismo, a lo largo de sus «sucesivas ocurrencias» en el sintagma de la obra (*Cómo se comenta...*, p. 199). Una vez más, se pone de manifiesto la condición no natural del carácter en la ficción, opuesto a la personalidad de un individuo real, independiente del contexto en el que se sitúa y, por tanto, susceptible de consideración exclusiva.

Tanto Pavis como García Barrientos y otros hablan de varias vías de caracterización. Antes de entrar a verlas habría, no obstante, que llamar la atención sobre un hecho que se suele pasar por alto, o dar por hecho, en los análisis no modales, pero que es vital para el entendimiento del proceso caracterizador: cada medio de expresión emplea sistemas distintos para significar el contenido no solo de los sujetos (en los cuatro ejes arriba aludidos), sino de todo el universo diegético. Para hablar con justeza de la construcción del carácter se deberían, pues, hacer distinciones entre los diversos inventarios de signos a disposición de cada forma mimética: el teatro, por ejemplo, cuenta con la visión efectiva, lo cual contribuye decisivamente a la conformación de la parte física, de una manera que la narrativa nunca podrá alcanzar; el cine, por su lado, permite orientar la mirada del espectador, encuadrando la imagen de una forma mucho más tiránica –a la par que eficaz– que la escena; y la narrativa, en fin, propicia la indagación psicológica como ninguno de los otros dos modos citados. Son solo algunos ejemplos que ilustran, muy *grosso modo*, la multiplicidad de factores que se han de tener en cuenta a la hora de acometer el estudio de la construcción semiológica del orbe ficcional, especialmente de los personajes. Aristóteles hablaba, a este respecto, de los medios que posee el arte para la imitación; aunque, al tratar el teatro, desdeñaba la puesta en escena, la riqueza de medios es aquí abrumadora: empezando por el cuerpo y la palabra del actor y siguiendo con todos los elementos que

## Carácter

entran en relación, directa o indirecta, con él –desde el maquillaje, el peinado o la indumentaria hasta la iluminación, el sonido... o el propio público–, no cabe duda de que es sobre las tablas donde la elaboración del personaje y su carácter reviste el mayor grado de complejidad y sofisticación. Cabe traer a colación, en este particular, el célebre catálogo de signos teatrales diseñado por Kowzan; también, en otro orden de cosas, los diferentes métodos de actuación teorizados por nombres como Meyerhold, Artaud, Grotowski, Brecht o Stanislavski: cada uno aprovecha a su manera los lenguajes del teatro para dar lugar a caracteres solidarios con su estética y filosofía.

Volviendo a los frentes de caracterización, responden a distintos criterios y suelen enumerarse en un sistema de oposiciones. Así, opondríamos técnicas *implícitas* a *explícitas*; en segundo lugar, *verbales* a *extraverbales*; a continuación, *reflexivas* a *transitivas*; y, por último, *in praesentia* a *in absentia* (García Barrientos, *Cómo se comenta...*, pp. 207-210). Respecto del primer par, las implícitas abarcarían aquellos pasajes donde se caracteriza indirectamente al personaje, ya sea por su manera de vestir, de hablar, de relacionarse con los demás, etc., mientras que las explícitas aludirían a los fragmentos donde, ya sea el narrador, ya los personajes, definen abiertamente la personalidad (entendida en los cuatro ejes contemplados) de uno de los sujetos de la ficción (incluido el propio hablante). Esta segunda clase remite, en la mayoría de los casos, a la dimensión verbal (también habría que incluir, por ejemplo, la gestualidad: pensemos en cuando un personaje dice de otro que está loco haciendo girar el dedo índice junto a su sien); no todas las muestras lingüísticas son, en cambio, explícitas. Tómese el nombre de un personaje: se abre aquí todo un abanico de posibilidades, de sugerir veladamente el carácter de su poseedor; puede ser una denominación genérica –el hombre, la mujer, el trabajador, el burgués–, alentar una lectura simbólica o alegórica –Paz, Muerte, Guerra, Pueblo–, remitir a un repertorio ya instituido –Arlequín, Colombina, el Donaire, la Dama–, aludir a una persona histórica, existente en la realidad, o a un personaje mitológico, literario, etc. –Medea, Don Juan, Cenicienta–, ser más sutil o ambigua en su significado –Benigno, Victoria, Angustias, Homero–, no corresponderse con ningún nombre conocido o cotidiano, ser pura invención –Frodo, Chewbacca, Varik, Cersei– o, en fin, no poseer absolutamente ninguna resonancia o connotación, presentar la misma gratuidad que el de cualquiera de nosotros, mortales y anodinos. La interpretación, puntualicemos, no tiene por qué ser siempre obvia o unívoca: por el contrario, puede incurrir en la indeterminación o

presentar ribetes irónicos; véanse, por ejemplo, ciertos personajes de Galdós, cuyo comportamiento desmiente el significado de sus nombres.

También entre las técnicas verbales habría que considerar la forma de expresarse de un personaje, no tanto su dicción o su tono (estos figurarían en el orbe de lo extraverbal), sino el contenido de su discurso. Como avanzamos, la caracterización se puede hacer de manera consciente –así suele proceder el narrador, en especial cuando es en tercera persona y sabe todo sobre las criaturas de la ficción– u oblicua. Aquí nos referiríamos a esta segunda posibilidad: los sujetos manifiestan su modo de ser a partir de sus opiniones y, en general, de su modo de emplear la palabra. Pueden, asimismo, contribuir a dibujar la personalidad de un semejante, ya esté el susodicho presente o no. Aludimos así a las otras dos oposiciones que destacábamos más arriba: *reflexivo* frente a *transitivo* e *in praesentia* frente a *in absentia*. Ilustrativa es, al respecto, la figura del narrador en primera persona (homodiegético u heterodiegético): en su relato nos presenta y describe a los personajes, vertiendo, la mayoría de las veces, juicios acerca de ellos; gracias a estos nos formamos una idea de los protagonistas de la acción, pero también de quien los emite. Se da el caso, asimismo, de narradores que se caracterizan conscientemente a sí mismos: tienden a hacerlo al comienzo de la narración, a menudo a modo de justificación o defensa, antes que de mera presentación; la marcha de los acontecimientos confirmará o desmentirá la honestidad del autorretrato. El Pascual Duarte de Cela es un caso ejemplar en este sentido: la imagen modesta e inofensiva que pretende transmitir el narrador al inicio se ve brutalmente contradicha a lo largo del discurso. Pensemos también en los locos de Poe, convencidos de su cordura.

Pasando a observar el resultado de la construcción, diremos que también aquí se establecen parejas de extremos, entre los que abundan los puntos intermedios. El carácter de un sujeto ficcional puede recrear la individualidad y complejidad propias de una persona real –otra vez, en todos los ejes, no solo en el psicológico– o reducirse a una imagen unidimensional, compuesta a partir de trazos elementales. Tal simplicidad puede significar varias cosas: que el personaje se identifique con una idea –como en los autos sacramentales o el teatro simbolista–, que lo haga con una función –como en las novelas de aventuras o los cuentos de hadas–, o con una máscara o rol en un *dramatis personae* predeterminado –como en la *commedia dell'arte* o el teatro de salón burgués–, instituyéndose en una categoría *tipo* más o menos invariable. En todas estas formas el carácter se declara sin

## Carácter

ambages un elemento estructural, es decir, constitutivo del significante y el significado de la obra o el género en el que se manifiesta, en ningún caso trasunto del de un individuo real: a su construcción particular se anteponen el contenido semántico de la pieza, el lugar que ocupa en la trama y los rasgos –físicos, de conducta, etc.– atribuidos por una determinada tradición. La reducción a esta elementalidad no debe verse como un defecto en la construcción del carácter: valgan los ejemplos esgrimidos como prueba de que estamos ante meras convenciones, normas impuestas al mundo del arte (que, por supuesto, se pueden subvertir o parodiar: pensemos, por ejemplo, en un Pierrot deslenguado y dicharachero, o en una Dama contrahecha).

Lo mismo ocurre si consideramos el carácter en el decurso de la obra. El novelista británico E. M. Forster hablaba de personajes *planos* y *redondos*. Los primeros, decía, se mantienen iguales a sí mismos a lo largo de toda la acción, en tanto que los otros experimentan una evolución y son capaces de sorprendernos, opción por la que Forster no ocultaba su inclinación: «es preciso admitir que los personajes planos en sí no son un logro tan grande como los redondos», escribe; «[...] Un personaje plano, sea serio o trágico, puede ser un aburrimiento» (*Aspectos...*, p. 79). Pues bien, de nuevo hay que ser cuidadosos con las calificaciones: no solo porque, como se dijo, un carácter simple –que no cambie o lo haga en muy poco grado– puede venir exigido por el molde al que remite la obra, sino porque no todos los caracteres que evolucionan lo hacen de una manera convincente o que aporte riqueza al conjunto; al contrario, con frecuencia se incurre en la gratuidad o la contradicción. Esta, es verdad, puede estar motivada por el significado o la adscripción estética de la obra (como sucede con las incongruencias del Teatro del Absurdo o las películas de David Lynch), pero también ser resultado, ahora sí, de una construcción defectuosa.

Todas estas consideraciones atañen a la distancia que antes hemos llamado *temática*: cuánto se parece o difiere un sujeto ficcional de una persona de carne y hueso. Acabamos de referirnos a su complejidad: como ya dijimos más arriba, se tiene la impresión de que, cuanto más complejo se presente en los cuatro aspectos establecidos, más se aproximará a nuestra realidad. Contra esta precipitada asunción, cabe tener en cuenta varias eventualidades: la recién comentada de que no haya coherencia en la elaboración, pese a la complejidad –lo cual, paradójicamente, debilita el parentesco con el ser humano... lleno de contradicciones e irreductible, en última instancia, a un todo orgánico–;

que el personaje pertenezca a un nivel de realidad distinto del terrenal o conocido por todos (pensemos en los universos de la ciencia ficción o la fantasía), de manera que se imponga una brecha insalvable, consistente, por ejemplo, en una apariencia diferente de la humana (aun si la mentalidad no se distingue en nada de la nuestra); o que su simplicidad responda a una imagen socialmente extendida y, por lo tanto, cobre sentido con relación a los esquemas de valores (o prejuicios) empleados en el mundo real.

También la representación, no ya solo el grado de caracterización o profundidad del personaje, juega un papel determinante en esta proximidad o lejanía. El ilusionismo sería la opción no marcada: complejos o simples, existentes en nuestro universo o no, los personajes poseen un aspecto, se mueven de una manera y piensan de un modo que nos recuerdan a nosotros mismos; la identificación es, pues, natural, espontánea. Cosa muy diferente ocurre cuando el carácter, en todas sus dimensiones, aparece adornado de un aura superior, de una excelcitud impropia de un individuo corriente; ya no hablaríamos, entonces, de *identificación*; antes bien, de *admiración*. Y lo mismo, pero al revés, cuando nos las vemos con un carácter deforme en su físico, idiotizado en su forma de pensar y torpe en sus movimientos: lejos de sentirnos identificados, experimentamos desprecio o, en el mejor de los casos, conmiseración (Jannidis, «Character», p. 25). Son, como se ve, polos complementarios: la *idealización* y la *deshumanización*; ambos implican un elevado grado de estilización, que distorsiona, positiva o negativamente, la presentación del carácter. Este, como decíamos, es fruto de un filtro o una mirada particular, que puede identificarse con la subjetividad de uno de los personajes, con la del narrador u organizador del mundo ficcional o, simplemente, con las convenciones inherentes a cada género: véanse, al respecto, las reflexiones de Aristóteles sobre la necesidad de la tragedia y la epopeya de presentar las cosas mejor de lo que son en la realidad; o si no, los imponentes –y monolíticos– caracteres de las películas de acción hollywoodienses, primos hermanos de los de la épica clásica: la configuración del héroe, exigencia estructural y temática de este tipo de discursos, es solo posible si media una visión admirativa del personaje que encabeza la acción; y así también a la inversa: el villano prototípico es resultado de una presentación marcadamente negativa –inversión de la del héroe– que, sin embargo, no escatima rasgos de fuerza y temeridad, precisamente para resaltar más las del *bueno* en el momento de la victoria.

En las antípodas de la heroicidad se encontrarían los caracteres del Absurdo o el esperpento. La clasificación propuesta en el párrafo anterior remite a la que el propio Valle-Inclán hiciera para definir la fórmula estética por él acuñada: «Creo hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente», decía, «de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas [...] se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana [...]. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos [...]. Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor» (*apud* Martínez Sierra, «Hablando...», pp. 174-175). Un criterio similar emplearía, años después, Frye en su *Anatomía de la crítica* (1957): partiendo de las intuiciones de la *Poética*, repartiría los distintos modos ficcionales –hasta un total de diez– en función del tratamiento estético y temático administrado a la figura del héroe y su posición en el entorno social evocado por la obra; así, por un lado, se encontrarían los modos trágicos, en los que aquel se encuentra aislado de sus congéneres, y por otro, los cómicos, donde se halla integrado, formando parte del orbe recreado; en cada uno de estos dos conjuntos se contemplaría una gradación en cinco niveles: el primero correspondería a la presentación más laudatoria, y el último, a la más denigratoria o irónica (Garrido Domínguez, «El texto narrativo», pp. 663-664). El procedimiento de Frye da cuenta, como ningún otro, del lugar central que ostenta el carácter en la creación de ficciones: por mucho que Aristóteles, los formalistas y algunos estructuralistas quisieran reducir al personaje a mero soporte de la acción, está claro que, en muchos momentos de la historia, su carácter se yergue como factor diferencial en la constitución del discurso.

### BIBLIOGRAFÍA

- Abirached, Robert (1978), *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, ADE, 1994; Aristóteles, *Poética*, edición trilingüe por V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974;
- Bajtín, Mijaíl (1979), *Estética de la creación verbal*, México D. F., Siglo XXI, 1985;
- Barthes, Roland (1966), «Introducción al análisis estructural de los relatos», en R. Barthes *et alii*, *Análisis estructural del relato*, San Juan, Editorial Tiempo Nuevo, pp. 9-43;

- Chatman, Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Nueva York, Cornell University Press, 1978;
- Forster, Edward M. (1927), *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1990;
- Frye, Northrop (1957), *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977;
- García Barrientos, José-Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro* (edición corregida y aumentada), México D. F., Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas / Paso de Gato, 2012;
- Garrido Domínguez, Antonio, «El texto narrativo», en M. Á. Garrido Gallardo (dir.), *El lenguaje literario: vocabulario crítico*, Madrid, Síntesis, 2009, pp. 597-796;
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel, «Fundamentos del lenguaje literario», en M. Á. Garrido Gallardo (dir.), *El lenguaje literario: vocabulario crítico*, Madrid, Síntesis, 2009, pp. 9-236;
- Greimas, Algirdas J. & Courtés, Joseph (1979), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982;
- Hamon, Philippe (1972), «Pour un statut sémiologique du personnage», en Roland Barthes *et alii*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 115-180;
- Jannidis, Fotis, «Character», en P. Hühn, J. Pier, W. Schmid & J. Schönert (eds.), *Handbook of Narratology*, Berlín, Walter de Gruyter, 2009, pp. 14-29;
- Kayser, Wolfgang (1948), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1982;
- Kowzan, Tadeusz (1968), «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en M<sup>a</sup> del Carmen Bobes (comp.), *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros, 1997, pp. 121-153;
- Lotman, Yuri M. (1970), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982;
- Maestro, Jesús G., «El personaje teatral en la teoría literaria moderna», en *Theatralia II: El personaje dramático*, Vigo, Universidade, 1998, pp. 17-58;
- Margolin, Uri, «Structuralist Approaches to Character in Narrative: The State of the Art», *Semiotica*, 75-1/2 (1989), pp. 1-24;
- Martínez Sierra, Gregorio (1928), «Hablando con Valle Inclán», en Dru Dougherty (ed.), *Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 1983, pp. 173-179;
- Oliva, César, *La verdad del personaje teatral*, Murcia, Universidad de Murcia/Escuela Superior de Arte Dramático, 2004;
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998; Propp, Vladimir (1928), *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971;

## Carácter

Tomachevski, Boris (1925), «Temática», en T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México D. F., Siglo XXI, 1978, pp. 199-232;

Zola, Émile (1881), «El naturalismo en el teatro», en *El naturalismo*, Barcelona, Ediciones Península, pp. 109-146.

Miguel CARRERA GARRIDO

Universidad Marie Curie-Skłodowska (Lublin, Polonia).

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales