



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

**personaje.** Del latín *persona*, y este a su vez del etrusco *phersu* y del griego *πρόσωπον* (máscara). (ing: *character*; fr: *personnage*; al. *Figur*; it. *personaggio*; port. *personagem*).

*Cada uno de los seres personales (humanos, simbólicos, sobrenaturales, etc.) que intervienen en una obra literaria, teatral o cinematográfica.*

El personaje constituye una de las categorías centrales del análisis literario (o quizá sería mejor decir *ficcional*), especialmente de la narrativa, pero también del teatro, el cine, el cómic y aun los videojuegos. Pese a este protagonismo, se trata de uno de los aspectos que mayores disensiones provocan entre los teóricos: siendo, quizá, el elemento más fácilmente reconocible del universo diegético, su definición está rodeada de inexactitudes e incertidumbres de todo tipo. La mayoría de ellas remite a la identificación –asumida con naturalidad por lectores y espectadores, pero también por estudiosos– entre *personaje* y *persona* (coincidentes, como se sabe, en su etimología). La misma conduce a la falacia de que ambos pueden ser entendidos desde frentes comunes, lo cual desvirtúa la especificidad de la categoría. Como dice Bobes: «Estos tipos de discurso y de actitud tienden a dar al personaje una entidad no literaria, sino extraliteraria, y lo convierten en un ser no ficcional, sino real» (*Semiología...*, p. 202). Hamon, por su lado, lamenta esos trabajos «que con frecuencia intentan poner en marcha un procedimiento o una metodología exigente que tropieza, que se embrolla con este problema del personaje y abdica de todo rigor para recurrir al psicologismo más banal» («Pour un statut...», p. 86).

Sin duda, la literatura –y con ella, el resto de artes imitativas– parte del mundo real para figurar los componentes de la ficción: el personaje se

mira, al menos en principio, en el ser humano de carne y hueso, constituyéndose con base en la noción –psicológica, filosófica, sociopolítica, etc.– que el individuo tiene de sí mismo en cada época y sociedad. Ello no quiere decir que el resultado sea homologable a la realidad física, o que los métodos aplicados a la comprensión de esta ostenten la misma validez en el análisis de aquel. Aun cuando algunos de ellos hayan demostrado una eficacia relativa, el análisis habrá de acometerse, en última instancia, mediante herramientas específicas y sin olvidar nunca un principio básico: que el personaje es una construcción artificial y del todo arbitraria, sujeta únicamente a las leyes de la ficción (Forster, *Aspectos...*, p. 68; Margolin, «Structuralist Approaches...», p. 11).

Ninguna de las actuales corrientes teóricas niega este principio; no todas, aun así, se limitan a un estudio inmanente del personaje o la obra en su conjunto; ciertas escuelas, como la sociocrítica o los estudios culturales, tratan de encontrar nexos entre la producción ficcional y su contexto de composición y aparición, a fin de comprender ambos extremos. Algo similar se puede decir del enfoque psicoanalítico, por lo menos de aquel que aspira a extraer conclusiones –sobre la sociedad, sobre el autor– a partir de la mentalidad, consciente e inconsciente, de los caracteres. No hay en estas posturas, claro está, la ingenuidad de enfoques decimonónicos como el historicismo o el biografismo: en la era de los simulacros, la sospecha se cierne sobre todo tipo de discursos, no solo los abiertamente ficcionales. La obra y sus componentes se convierten, con todo, en un mero pretexto para el entendimiento de una realidad mucho más amplia que la meramente artística. Ilustrativos serían, en este sentido, los estudios de género o *queer*, llamados a fines tanto descriptivos como reivindicativos. Pensemos, por otro lado, en análisis como el llevado a cabo por Bourdieu

en *Las reglas del arte* (1992): *La educación sentimental* le sirve al sociólogo francés para articular su teoría del *habitus* y los campos de poder, no tanto para desentrañar las particularidades de la novela de Flaubert como creación literaria.

Frente a estas proyecciones fuera del coto discursivo, se yerguen otras tantas vías analíticas centradas en la textualidad o que, como poco, priorizan la atención a los aspectos formales de las obras y, en concreto, de los personajes. Su origen se remonta al de la ciencia literaria moderna: los albores de la Unión Soviética y las investigaciones de nombres como Shklovski, Jakobson, Tynianov, Tomachevski; sintomáticamente asociados al futurismo y otros movimientos de estética deshumanizada, coinciden en su voluntad de aislar la realidad literaria de las circunstancias del mundo objetivo, de devolverle su especificidad en cuanto producto manufacturado, enteramente autorreferencial. Sus aportaciones a la comprensión del personaje se inician con los trabajos de Propp sobre las figuras del cuento tradicional –*Morfología del cuento* (1928)– y, aunque de forma menos monográfica, en los estudios sobre temática de Tomachevski. En una orilla opuesta al formalismo –pero en el mismo contexto espacial y relacionable, hasta cierto punto, con algunos de los postulados formalistas–, cabe también citar a Bajtín y su *Estética de la creación verbal*, donde radiografía de manera brillante la dialéctica entre el autor y su criatura. Posteriormente, son la semiología y la narratología, junto con la estilística y la teoría de los géneros –hijas del formalismo y el estructuralismo–, las que más interés han demostrado por estos asuntos, dando lugar a los trabajos más esclarecedores. Todos ellos son deudores, de una u otra forma, del iniciador del pensamiento literario: Aristóteles.

El Estagirita es, junto con Horacio, la referencia elemental del mundo clásico, al menos en lo referente al extremo que nos interesa. En su *Poética*

encontramos observaciones que continúan siendo válidas en la actualidad. Tal es el caso de la distinción basada en su teoría de los modos de representación de ficciones, decisiva para un primer acercamiento al personaje: por un lado, estaría el sujeto creado exclusivamente a través de la palabra, propio de la épica, y por otro, aquel que se configura sobre un escenario, mediante la interpretación. Es este segundo un híbrido entre la cara ficcional –equivalente a la de un personaje narrativo– y la escénica, correspondiente a la del actor encargado de darle vida. Es una distinción obvia, pero que se debe tener en cuenta a la hora de acometer un análisis de corte específico, atento a la variedad y riqueza significativa de los signos empleados en el teatro y también, actualmente, en el cine; pues como recuerda Hamon, el personaje «no está ligado a un sistema semiótico [...] exclusivo» («Pour un statut...», p. 88); cada ámbito mimético le suministra el suyo propio. Ello es extensible a las otras formas citadas al comienzo, esto es, al cómic y los videojuegos: los dos se basan, como los modos recién aludidos, en una combinación de imágenes y palabras; poseen, aun así, características que los vuelven únicos: así, la historieta se basa en imágenes impresas (físicas o digitales) y, por tanto, estáticas, mientras que los sujetos de los videojuegos, pese a existir en la pantalla como los fílmicos, se originan virtualmente y, a diferencia de los demás, están parcialmente sometidos a la voluntad del jugador, con quien se identifican.

Seguindo con Aristóteles, es, con toda seguridad, la primacía concedida a la acción lo que más tinta ha hecho correr entre los estudiosos; a su juicio, es aquella lo que le confiere entidad al personaje, no el carácter (estimado secundario por el filósofo, colocado tras la fábula y el pensamiento); ello quiere decir que la historia –el *mythos*– existe antes que los sujetos que la protagonizan, pasando estos a ser meros agentes de aquella. Como dice, la tragedia –objeto de estudio, como se sabe, de su

## personaje

tratado— es «imitación, no de personas, sino de una acción»; tanto es así, que llega afirmar lo siguiente: «sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí» (*Poética*, 1450a, pp. 147-148).

La postura aristotélica ha sido recuperada por la teoría literaria de los dos últimos siglos, en conexión con su voluntad de desvincular a la criatura ficcional del individuo existente en nuestro mundo. Así, es común hablar de esta como *soporte de la acción* (García Barrientos, *Cómo se comenta...*, p. 184), y concebirla como un elemento «constituido narrativamente» (Torner, «El tiempo...», p. 69). Según esta visión, la criatura ficcional no *es*, sino que *hace*; se la considera, antes que nada, como un *actor*: ubicado en un entorno orgánico y en compañía de seres semejantes —que conforman el *dramatis personae*—, se le asigna un papel, «que condiciona su conducta en el marco de la estructura narrativa» (Garrido Domínguez, «El texto...», p. 659); solo que la analogía cobra más sentido si pensamos en una cadena de montaje: como a los trabajadores de una empresa de manufactura, a los participantes de un relato les corresponde una función dentro del conjunto al que pertenecen. La misma, cabe decir, no tiene por qué ser fija (*isomorfismo*): puede variar a lo largo de la acción, al punto de entrar en contradicción consigo misma o complementarse con otras afines (*sincretismo*); un mismo rol puede recaer, por lo demás, en varios personajes (*desmultiplicación*), o bien remitir a instancias abstractas, no personalizadas en ningún sujeto en particular.

Son estas las fuerzas y los términos que explora el famoso esquema o modelo actancial, el cual ve al personaje como «una intersección de funciones estructurales» (Lotman, *Estructura...*, p. 293). Anunciado en la clasificación propuesta por Propp en su trabajo arriba mencionado y, sobre todo, por Étienne Souriau en *Doscientas mil situaciones dramáticas* (1950), se ve sistematizado por Algirdas J. Greimas en *Semántica estructural*

(1966). Pretende este método —«construido teniendo en cuenta la estructura sintáctica de las lenguas naturales» (Greimas, *Semántica estructural*, p. 276)— explicar los ejes sobre los que se asienta la estructura profunda de la acción, con miras a la formulación de principios universales. La hipótesis es que, en todo relato, existe una serie limitada de funciones o papeles, así como un número limitado de combinaciones o relaciones entre ellos (de ahí el título de la obra de Souriau). A estas posiciones, Greimas las llama *actantes* y las bautiza del siguiente modo: Sujeto, Objeto, Destinador, Destinatario, Ayudante y Oponente. Se trata de la sistematización más extendida. Seguida con entusiasmo en los estudios teatrales —acaso por la tendencia a la concentración y la sistematicidad de la acción y sus artífices en el teatro clásico—, ha sido, sin embargo, duramente criticada desde diversos frentes, o, como poco, reinterpretada (ejemplo de lo que serían los aportes de Lotman, Bremond o Todorov).

La mayor parte de los ataques vertidos contra el modelo greimasiano apunta a su espíritu reduccionista; en efecto, la excesiva atención prestada al rol cumplido por los personajes en una acción determinada desatiende las particularidades caracterológicas de cada uno, así como su conformación estética. Es evidente, por otro lado, que no todas las ficciones conceden la misma importancia al conflicto dramático, o que no siempre la acción se presenta tan trabada, tan sin cabos sueltos, como pretendían Aristóteles y los preceptistas neoclásicos; lejos de eso, abundan —en la historia literaria, cinematográfica, teatral— los hechos intrascendentes, ajenos a la línea principal y, con frecuencia, más interesantes que aquella; incluso puede darse el caso de que no haya tensión alguna, reduciéndose la obra a una serie de sucesos gratuitos y sin relevancia argumental, hilvanados por las constantes espaciotemporales —en ocasiones también impugnadas— y la presencia continuada de los mismos individuos. Así, Schaeffer habla, por

## personaje

ejemplo, de formas escénicas como el Nô japonés, que «apenas presentan estructura conflictiva» («Enunciación teatral», p. 686).

Volviendo a los personajes, su desentendimiento de la acción no solo se produce en obras privadas de conflicto vertebrador; también en las más convencionales, de estructura cerrada e intriga plenamente definida, abundan los sujetos *sin oficio ni beneficio*, que entran y salen sin aportar nada al desarrollo de la trama y sin atenerse a ninguna de las categorías demarcadas por el modelo actancial. Dicha incomparecencia o incompatibilidad no desacredita su condición de personajes de pleno derecho (secundarios, en todo caso; opuestos a los protagonistas): más bien demuestra las carencias del marco teórico, que si bien contribuyó a evidenciar el estatus abstracto y enteramente ficcional de la noción de *personaje*, despreció numerosas facetas que concurren en la construcción del carácter, y que también pueden ser abordadas desde un prisma específico; de hecho, más que el del esquema de actantes, indiferente a las particularidades de cada modo de imitación.

Partiendo, pues, de esta constatación, y siguiendo a García Barrientos —que reformula las categorías de Todorov y Schaeffer—, se puede apuntar una división elemental entre personajes *funcionales* (o *psicológicos*) y *sustanciales* (o *psicológicos*). Se corresponderían aquellos con los que sí ocupan una posición en el modelo recién aludido o, en un plano más concreto, con quienes desempeñan un papel predeterminado en un molde genérico preciso (la novela negra, la comedia áurea, el cine de aventuras, etc.) y se definen por ello, antes que por sus rasgos de personalidad y aun de apariencia (*Cómo se comenta...*, pp. 217-218). A este respecto, habla García Barrientos de funciones *universales* y *genéricas*, a las que añade una tercera clase: *particulares*, es decir, las de aquellos sujetos que, pese a



no integrarse en un conjunto de fuerzas preexistente, desempeñan un rol determinado en el marco narrativo (*Cómo se comenta...*, pp. 215-217).

En cuanto al segundo grupo, más alejado de Aristóteles y del modelo actancial, remite a esas otras dimensiones del carácter –psicológicas, pero también físicas, morales, sociales, políticas, religiosas, etc.– a las que recién hacía referencia: todas ellas dan lugar a un ser poliédrico –un paradigma, que dirán Barthes y Chatman–, que actúa por cómo es, y no a la inversa; en resumen: que existe con independencia de la acción. Por supuesto, no se trata de extremos absolutos: por muy funcional que sea, siempre habrá rasgos del personaje que no emanen de su intervención en la dinámica de acontecimientos, que configuren un mínimo de personalidad independiente de aquella; ya el propio Aristóteles reconocía un estrato moral básico –consistente en la dualidad *elevado-inferior*– anterior a los trazos del carácter o *ethos* (Chatman, *Story...*, pp. 109-110); y también al revés: aun cuando el sujeto se sugiera ajeno al núcleo del argumento, o este se presente desarticulado, no deja de ser legítimo plantear una distribución de actitudes; no, desde luego, en el sentido sistemático y *universalizable* del relato clásico, sino en relación con el entramado de fuerzas que cada obra, por separado, pone en juego, o simplemente, con las categorías generales de *protagonista* y *antagonista* o, mejor aún, *héroe* y *antihéroe*, donde se dan cita los dos criterios de concepción del personaje. Como advierte Todorov, «es necesario observar el parentesco que une los atributos con todos los demás predicados (las acciones) y destacar, por otro lado, que los personajes, aunque estén dotados de atributos, no pueden reducirse totalmente a ellos» («Personaje», p. 260).

Directamente relacionada con esta división primaria entre *funcional* y *sustancial* estaría la oposición *genérico-individualizado*, ya avanzada en la

## personaje

consideración de las funciones. Por *genérico* entiendo aquel sujeto que se enmarca en un molde fuertemente codificado, y cuya efigie es reconocible por el receptor no solo por sus acciones o su lugar en la intriga, sino también por su apariencia física, su forma de hablar y demás pistas sobre su carácter. Pensemos, por ejemplo, en las *femmes fatales* del cine *noir*, en los forasteros de las novelas y películas del oeste o en los graciosos de la Comedia Nueva: ya sea para respetarlas o para vulnerarlas, la construcción de todas estas criaturas atiende a unas convenciones preexistentes, sobre las que se articula un espacio genérico. Se trataría de los *personajes tipo*: altamente mermados en su individualidad, tanto creadores como estudiosos los suelen encarar desde códigos aplicables a toda su especie o linaje. Cabría, si acaso, distinguir entre aquellos que se repiten con los mismos atributos –incluido el nombre– de obra en obra (como serían las máscaras de la *commedia dell'arte*) y aquellos otros que, a pesar de remitir a una categoría, poseen rasgos diferenciadores, hasta cierto punto particularizadores (Honzl, «El personaje...», pp. 117-118); y es que de nuevo estamos ante oposiciones relativas, no absolutas; de modo que aun el personaje más aislado en su caracterización puede (y debe) ser puesto en relación con otros y reunido bajo etiquetas.

Los personajes individualizados tienden a vincularse espontáneamente con la estética realista-naturalista: diríase que reproducen la diversidad de la raza humana, igualmente agrupable en colectivos y denominaciones genéricas (no en vano, se habla de *tipos sociales*), pero, en última instancia, compuesta de individuos concretos, en absoluto homologables. Como dice Honzl, el realismo «se resiste a clasificar al personaje en un tipo», dado que ello significaría, aparte de la disolución del individuo, «el desmoronamiento del eje dramático de la pieza realista, que se apoya íntegramente en la tensión existente entre las tendencias emocionales y

volitivas del hombre, tensión que se resuelve en los conflictos dentro el carácter humano, en las *crisis de un individuo complejo*» («El personaje...», p. 121). Pues bien, siendo todo esto verdad, no lo es que los sujetos individualizados remitan exclusivamente al coto del realismo; al contrario: existen en cualquier ámbito y bajo cualquier estética sin una idea predeterminada del personaje; de hecho, aun pueden darse en dominios codificados, sometidos a un marco definido, según prueban carismáticos personajes como Indiana Jones, Loberno o, por ser un poco más sublimes, el Clarín de *La vida es sueño*: en principio genéricos y marcadamente funcionales, ¿quién podría decir que no son, a la vez, únicos?

A propósito de esto último cabría referirse, igualmente, al concepto de *gran tipo* de Kayser. Situado en las antípodas de la visión aristotélica, apoteosis del individuo, se podría decir que este personaje ha roto el molde con el que fue fabricado; es, en una palabra, irrepetible. Hamlet, Celestina, Don Juan, Antígona, Don Quijote serían ejemplos de *grandes tipos*: de ellos, dice Kayser, «han de derivarse el principio, el medio y el fin» (*Interpretación...*, p. 492); y aun cuando la totalidad de los citados remite a arquetipos universales, vinculables con los de Jung –lo que les restaría un grado importante de individualidad, acercándolos al estatus de genéricos–, la fuerza de su caracterización y su centralidad en el relato son tales que, por así decirlo, constituyen su propia categoría.

La complejidad es otro de los aspectos que se suelen asociar al realismo y a los personajes individualizados. Tampoco es necesariamente así. Forster habla de personajes *planos* y *redondos*. Estos últimos –privilegiados en la visión del británico– evolucionan de acuerdo con los acontecimientos, no permanecen como eran al comienzo y son capaces de sorprendernos «de una manera convincente» (*Aspectos...*, p. 84), mientras

## personaje

que los primeros se mantienen iguales –o con mínimas variaciones– durante todo el texto, son previsibles. Por su lado, García Barrientos prefiere hablar de *simples* y *complejos*, según posean una sola cara o se manifiesten de diversas formas –dando lugar a varios niveles de significación– a lo largo de la historia (*Cómo se comenta...*, pp. 201-202). Como se ve, no hay en ninguna de las dos formulaciones nada que apunte a su carga de ilusionismo o que los vincule abiertamente con la tendencia realista, salvo, tal vez, la certeza de que los seres humanos son irreducibles a una sola interpretación: al igual que cambian con el paso del tiempo, su comportamiento es distinto conforme a las circunstancias y a sus interlocutores, así como también varía su imagen a ojos de estos. Los personajes ofrecen un reflejo de esta complejidad; pero de nuevo: ello puede ubicarse en estéticas de todo tipo. No hay que llevarse a engaño, por cierto, acerca de esta densidad del personaje: es solo un efecto de su construcción, no existe allende la ficción; por mucho que haya escritores que pergeñen la biografía entera de sus criaturas antes de relatar pasajes de su existencia, o que ciertos actores trabajen a su personaje en todas sus facetas y vivencias, aun (sobre todo) en las que no se hacen visibles ante el espectador, todo es un artificio.

La misma construcción denota la artificialidad del personaje, aun la índole convencional del realismo, esto es, de la óptica que, en teoría, imita con mayor fidelidad al mundo físico y objetivo. En este plano de existencia, no hay una instancia superior que organice los acontecimientos ni que mantenga una coherencia en el comportamiento de las personas; aun dando crédito a la idea cristiana de un Plan Maestro, se impone la noción de *libre albedrío*, que abre la puerta a la incongruencia y la dispersión. En un relato realista, en cambio, impera una lógica basada en la razón, y el discurso es refractario al contrasentido que tan a menudo encontramos en la

vida cotidiana. Es este un rasgo que, más que a su dependencia de la realidad externa, remite al prurito de unidad del mundo ficcional, especialmente de los sujetos que lo pueblan, y que, por tanto, comparte con otras opciones estéticas. El personaje es, ante todo, una unidad de sentido; en otras palabras, uno de los pilares sobre los que se asienta el orden de la ficción. Que sus características coincidan o no con las de un individuo real es indiferente: lo único que importa es su obediencia a las normas que rigen el universo diegético, su adecuación a las convenciones poéticas y retóricas, y, en el caso de personajes genéricos, su reconocimiento –que no necesariamente su respeto– de los códigos propios del dominio en el que se ubica. «El realismo o verosimilitud del personaje es una pura ilusión y, por tanto, carece de sentido buscar en la vida real las claves de su personalidad y comportamiento», constata Garrido Domínguez; «[...] sobre el personaje pesan en primer término las imposiciones de cada período artístico y, sobre todo, las propias del género correspondiente» («El texto...», p. 665). En este punto, cabe traer a colación el concepto horaciano de *decoro*, recuperado –y tergiversado– por numerosos preceptistas en los siglos XVII y XVIII. Establece este precepto la forma de hablar y comportarse de los personajes, en atención no solo a su clase social, educación o procedencia geográfica, sino también al papel que desempeñan en un orbe codificado.

Un personaje puede también desobedecer todo tipo de legislación, presentándose como un todo inconexo o incoherente en su construcción. Ello no tiene por qué ser resultado de una escritura defectuosa; con frecuencia se corresponde con el sentido de la obra, siendo la expresión ficcional de la idea que el hombre (el creador) tiene de sí mismo y sus congéneres: su *Weltanschauung*, empleando un término extendido. Tómense, por ejemplo, las criaturas del Absurdo o, mejor aún, las del Surrealismo: de la misma manera que los artistas del realismo y el

## personaje

naturalismo confiaban en la perspectiva racional para dar cuenta del universo y el ser humano –pues creían en la unicidad y la *reductibilidad* de estos–, los representantes de estas corrientes recurren a expedientes más desestabilizadores, contrarios a la lógica, para evocar un mundo y unos seres que conciben dispersos, inaprensibles y aun disparatados (Bobes, *Semiología...*, pp. 193-194). Así visto, es dable argüir que los sujetos de estas obras –o más exactamente, su carácter– *sí* obedecen a unos principios compositivos; fundados, eso sí, en el caos y lo imprevisible. Lo mismo se puede decir de la impugnación de toda intriga o el sinsentido de las acciones: en este territorio, el desorden ostenta un significado, no es tan gratuito como podría parecer.

Bien mirada, la distancia entre este tipo de ficciones, cuya diégesis aparece descoyuntada, y esas otras que aspiran a reconstruir una imagen consistente del mundo no es tanta como se pensaría. La construcción de un personaje, en particular, es un proceso lleno de interrogantes, que solo de manera muy precaria da lugar a un conjunto discernible y, en las obras gobernadas por la razón y la coherencia, organizado y unitario. En efecto, la sensación de completitud es de lo más provisional, y puede venirse abajo en cualquier momento, como consecuencia de un pequeño desequilibrio en la enunciación (buscado o no). Como dice Jannidis: «En contraste con la descripción de personas reales, donde aunque haya lagunas se asume que la persona está completa, los personajes presentan lagunas si la descripción no suministra la información necesaria» («Character», p. 17). Los ejemplos más significativos serían aquellas obras que, sin recrear un universo distinto del nuestro (ya sea anárquico o fantástico), lo presentan de modo ambiguo, incurriendo en contradicciones y otro tipo de oscuridades discursivas y figurativas (cada arte tiene sus estrategias). De ahí resultan sujetos vaporosos, de una inestabilidad alarmante que, paradójicamente,

evocan con mayor justeza la condición proteica y escurridiza del ser humano... al menos tal y como se concibe desde el psicoanálisis y su cuestionamiento de la unicidad de la mente o, en general, desde la caída en descrédito de las ciencias positivas. Así lo confirma Pavis cuando escribe: «Las permutaciones, los desdoblamientos y las exageraciones grotescas de los personajes no hacen otra cosa que elevar al nivel consciente el problema de la división de la conciencia psicológica o individual» (*Diccionario...*, p. 339).

Podría aducirse que el teatro o el cine ofrecen, de base, una imagen menos borrosa, más consistente, del personaje, al contar con el cuerpo y la voz de los intérpretes como herramientas esenciales para la actualización de los seres ficcionales: recursos que preservan, si no otra cosa, la consistencia física de la criatura. Siendo en parte verdad, hay que advertir, no obstante, que el personaje, en estos lares, no siempre está representado por un actor de carne y hueso: especialmente en las tablas, es común su sustitución por marionetas u otros objetos inertes, cuando no por elementos menos tangibles. Abundan, asimismo, las técnicas de distanciamiento y deshumanizadoras, que desbarajustan el *efecto de realidad* –parafraseando a Barthes– inherente a la representación. Conllevan aquellas la disociación entre intérprete (plano escénico) y papel (plano diegético), y remiten a lo que García Barrientos llama *distancia interpretativa o semiótica* (*Cómo se comenta...*, pp. 222-223). Aunque la primera muestra de esto que se nos viene a la cabeza es el célebre teatro épico de Brecht –con su afán por evitar la identificación del público con la ficción, llamando la atención sobre su falsedad y animándolo a la reflexión crítica–, el distanciamiento se manifiesta ya en los orígenes de la escena en Occidente: en Grecia, los actores no encarnaban a sus personajes; a años luz de la simbiosis promovida por el método Stanislavski o el Actors' Studio, numerosos

recursos convencionales –la voz, la vestimenta, los movimientos y, sobre todo, las máscaras– imponían una barrera evidente entre la figura del actor y el sujeto al que remitía su labor interpretativa (Pavis, *Diccionario...*, p. 334); pues, como dice Lotman, «la propia antropomorfización de los personajes no significa, en modo alguno, su identificación con nuestra idea personal, cotidiana, sobre el hombre» (*Estructura...*, p. 295). Opina, por su lado, Bazin que, mientras que, los personajes cinematográficos «son de una manera natural objeto de identificación, [...] los de la escena son más bien de oposición mental, porque su presencia efectiva les da una realidad objetiva y para convertirlos en objetos de un mundo imaginario la voluntad activa del espectador debe intervenir para hacer abstracción de su realidad física» (*¿Qué es el cine?*, p. 176).

Por lo que se refiere a la deshumanización, es producto de una mirada distorsionadora, que por lo general implica valoraciones morales –normalmente negativas– acerca de los sujetos representados. La caricatura, el esperpento y otras vías de devaluación se vehiculan en la escena y el cine a través de múltiples recursos plásticos y retóricos, que desdibujan la integridad del personaje, anulando cualquier atisbo de profundidad psicológica y enajenándolo de una persona *normal* (o sería más preciso decir *de una persona*, simplemente). Artaud y su Teatro de la Crueldad –inspirador del Absurdo– serían un ejemplo emblemático de esta abjuración del componente humano –emocional y mental– sobre el escenario. En su caso, empero, no se trata tanto de deformar la figuración o expresar una visión negativa del hombre cuanto de dar a luz un universo enteramente desligado del real, autosuficiente, cuyo signo no sea la imitación, sino la creación de un nuevo plano, extraño a los patrones de ordenación que rigen la cotidianidad (Abirached, *La crisis...*, p. 323). Con ello, alienta Artaud una concepción plenamente autorreferencial –casi podríamos decir



*autista*— del personaje, siendo así que aquí, más que en ningún otro sitio, se evidencia su autonomía respecto de la realidad y sus principios.

Otra forma distinta de deshumanización, que comporta la *desindividuación* del personaje, sería la que convierte a estos en representaciones de ideas, hechos concretos o colectivos; en una palabra, en símbolos. Dicho procedimiento se da en todos los modos imitativos, pero de diversa forma. Por supuesto, todas las criaturas ficticiales, en mayor o menor medida, dan pie a lecturas de tipo abstracto. Ya antes vimos, por otro lado, que, por muy individualizadas que se nos presenten, todas ellas remiten a una serie de sujetos semejantes a ellos; entonces nos referíamos a la ficción: ahora incluimos también su conexión con la realidad, con el referente. Hacíamos igualmente mención a los arquetipos («Imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo», como los define la cuarta acepción del *DRAE*). Todo personaje es, en efecto, legible desde estas instancias, con independencia de los resultados de la exegesis. Hay algunos, en cambio, que lo exigen, cuyo sentido reside en la identificación con estos conceptos, fenómenos o colectividades, siendo poco menos que incomprensibles desde otros puntos de vista. El caso más extremo lo constituirían los *protagonistas* de los autos sacramentales: no se trata de seres que remitan a ideas o tipologías (como podrían ser los sujetos de una obra simbolista, expresionista o, en un plano mucho menos unívoco, absurdista), sino de ideas como tal puestas en escena, abstracciones enfrentadas a la materialidad del teatro que, pese a todo, rehúyen cualquier concretización en un sujeto material —más allá de la requerida por la actuación (igualmente eludible)—; cuya construcción e interpretación se hacen con base en los contenidos del dogma cristiano y sin tener para nada en cuenta los rasgos de carácter de un individuo normal. Algo así ocurre también con los

## personaje

personajes de las piezas menos antropomórficas de las vanguardias, con la diferencia de que aquí el imaginario no procede tanto de la Biblia, los mitos o las leyendas –salvo en *autos sin sacramento* como *El hombre deshabitado* de Alberti (1931) (Kumor, *Auto sacramental...*, pp. 212-235)– cuanto del mundo de los sueños y el inconsciente, y, por lo tanto, es más difícilmente interpretable.

Como se ve, hay multitud de aspectos que desacreditan la identificación entre un personaje y una persona real, y que aconsejan dirigirse con prudencia en los análisis que aspiran a un mínimo de rigor. Contemplar esta especificidad de la criatura ficcional es decisivo en cualquier tipo de aproximación, no solo en aquellas de corte más formal o en las centradas en piezas antirrealistas o autorreferenciales, que admiten abiertamente la naturaleza artificial de sus componentes. Hay quien podría decir que un personaje inspirado en un individuo histórico ha de atenerse, por necesidad, a otras normas, que en su caso la dependencia de la realidad lo coloca en otra categoría. A nuestro modo de ver, cuando más, podríamos hablar de una *subcategoría*: es verdad que, como dice Hamon, su aparición hace «eminentemente previsible su papel en el relato, en la medida en que este rol está ya predeterminado en sus grandes líneas por una Historia previa ya escrita y fijada» («Pour un statut...», p. 106). Ahora bien, en esencia se trata de lo mismo que un personaje del todo imaginario, aun aquel que se opone a las leyes físicas. Nadie obliga al novelista, dramaturgo, cineasta o dibujante (otra cosa sería el biógrafo; pero ahí salimos del terreno ficcional) a guardar fidelidad total a la actitud, el físico o los hechos de tal individuo; hay obras, como *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob (1896) o las más modernas de Manuel Vilas, que, lejos de ser fieles a las biografías de sus protagonistas –muchos sujetos históricos–, las alteran a conciencia. La convención palpita incluso en las piezas más

fidedignas: un actor que interpreta a Julio César será siempre un actor que encarna a Julio César, y nunca el gobernante romano en sí; y lo mismo – más todavía– sobre los personajes recreados a través de la palabra: independientemente de su extracción histórica y el detallismo en su caracterización, son, como los demás sujetos, producto exclusivo del discurso verbal, enteramente imaginarios.

Las cosas parecen complicarse si hablamos de la *autoficción*, donde narrador y autor real coinciden, en principio, en todo, son la misma persona; o más aún, de las llamadas *dramaturgias de lo real*: actuadas por personas que se interpretan a sí mismas, parecerían desbaratar todo lo que lleva apuntado esta entrada (Sánchez, *Prácticas de lo real...*). No es así: la ficción será siempre ficción, por muy disimulada que se presente, y la representación conferirá, por los siglos de los siglos, un aura diferente a los sujetos que en ella intervienen. Otra cosa son las implicaciones sociales o políticas de las piezas, esto es, el grado de compromiso con la realidad contemporánea o el estado de cosas al que se remite; eso son asuntos que nada tienen que ver con el planteamiento estructural y significativo de la pieza en cuanto obra de arte. En lo que se refiere al personaje, será, en todos los casos, una construcción, un simulacro, en modo alguno asimilable a una persona corriente, ni siquiera al público que contempla este tipo de espectáculos y con el que a menudo se produce interacción directa: en ese momento, los sujetos ficcionales, lejos de salirse de su papel, atraen a los espectadores a su ámbito de existencia, es decir, los *fictionalizan*. Así pasa también con todos los elementos de la realidad que intervienen en una autoficción, empezando por la propia voz enunciadora; también en ella, por cierto, es común la mistificación (Casas, «El simulacro...»).

En resumen: si bien es cierto que la categoría de personaje sigue abierta al debate y la disensión, tanto desde la creación como desde la teoría, y que su consideración abarca un sinnúmero de frentes, hay una serie de certezas sobre el mismo que comparten casi todos los estudiosos y que permiten encarar un asedio específico. Este variará sus métodos en función del modo de representación del que se trate y los sistemas de signos empleados; a la postre, no obstante, se atenderá a un mismo e irrefutable principio: la condición irreductiblemente artificial, formal, de la criatura de ficción.

## 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; Bajtin, 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*, México D. F., Coyoacán, 1996, pp. 7-38; Barthes, Roland (1970), *S/Z*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1980; Bazin, André (1958-1962), *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2008; Bobes, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987; Bremond, Claude, *Logique du récit*, París, Seuil, 1973; Casas, Ana, «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa contemporánea», en Ana Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, 2012, pp. 9-42; Castilla del Pino, Carlos (comp.), *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1989; 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; 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; Greimas, Algirdas J. (1966), *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971; Hamon, Philippe, «Pour un statut sémiologique du personnage», *Littérature*, 6 (1972), pp. 86-110; Honzl, Jindřich (1938), «El personaje escénico», en J. Jandová & E. Volek (eds.), *Teoría teatral de la escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*, Madrid-Bogotá, Fundamentos/RESAD-Universidad Nacional de Colombia, 2013, pp. 117-123; 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; Krysinski, Wladimir, «Evoluciones del teatro y el personaje: el arte escénico entre la autonomía y la heteronimia», en *Theatralia II: El personaje dramático*, Vigo, Universidade, 1998, pp. 309-336; Kumor, Karolina, *Auto sacramental en el teatro español del siglo XX. Recuperación y transformación del género áureo*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 2014; 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; Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998; Propp, Vladimir (1928), *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971; Sánchez, José Antonio, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor, 2007; Schaeffer, Jean-Marie (1995), «Enunciación teatral», en O. Ducrot & J.-M. Schaeffer, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Arrecife,

personaje

1998, pp. 678-689; Souriau, Étienne, *Les deux cent mille situations théâtrales*, París, Flammarion, 1950; Todorov, Tzvetan (1972), «Personaje», en O. Ducrot & T. Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974; Tornero, Angélica, «El tiempo, la trama y la identidad del personaje a partir de la teoría de Paul Ricœur», *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 24 (2008), pp. 51-79.

Miguel CARRERA GARRIDO

Universidad Marie Curie-Sklodowska (Lublin, Polonia)

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales