

El estatuto del personaje¹

The character's statute

Renato Prada Oropeza²



RESUMEN

Este artículo centra su atención en el personaje y su configuración en los discursos narrativos literarios; se explica su constitución en los distintos niveles del texto y el recorrido que sigue hasta alcanzar dicho estatuto: un ser que no es de carne y hueso, sino de papel, un signo codificado del discurso narrativo. Antes de alcanzar su máxima expresión en la obra

¹ Véase (1978, julio/diciembre). *Semiosis*, (1), pp. 25-45. Xalapa, Universidad Veracruzana. Actualizado.

² Renato Prada Oropeza (Potosí, Bolivia, 1937-Puebla, México, 2011), teórico y analista literario, traductor y guionista cinematográfico, fue profesor en la Normal Superior de Cochabamba, Bolivia, y maestro-investigador en la Universidad Veracruzana y en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Además de participar en la fundación de las revistas *Semiosis*, *Morphé* y *Amoxcalli*, publicó, en teoría y análisis, *La autonomía literaria* (1970 y 1997), *El lenguaje narrativo. Prolegómenos para una semiótica narrativa* (1979), *Poética y liberación en la narrativa de Onelio Jorge Cardoso* (1988), *Los sentidos del símbolo I* (1990), *El lenguaje narrativo* (1991), *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario* (1993), *La narrativa de Sergio Pitlor: los cuentos* (1997), *Los sentidos del símbolo II* (1998), *Literatura y realidad* (1999), *El discurso-testimonio* (2001), *Hermenéutica. Símbolo y conjetura* (2003); *La constelación narrativa de Ignacio Solares* (2003), *La narrativa de la revolución mexicana. Primer periodo* (2007), *Los sentidos del símbolo III* (2007), *Estética del discurso literario* (2009); en novela, *Los fundadores del alba* (1969), *El último filo* (1975, 1985 y 1987), *Larga hora: la vigilia* (1979), *Mientras cae la noche* (1988), *...Poco después, humo* (1989); en cuento, *Argal* (1967), *Ya nadie espera al hombre* (1969), *Al borde del silencio* (1970), *La ofrenda y otros relatos* (1981), *Los nombres del infierno* (1985), *La noche con Orgalia y otros cuentos* (1997), *A través del hueco* (1998), *El pesebre y otros cuentos* (2003), *Las máscaras de "el Otro"* (2008); en poesía, *Palabras iniciales* (2006), *Ritual* (2009); en guión cinematográfico, *En el umbral* (1995), *Más abajo* (1998), *La noche con Orgalia* (2000), *Tiempo Real* (2002), *Chiles xalapenses* (2008).



literaria –máximo construido textualmente con un nombre, un físico, una psicología y una visión de mundo; con su pertenencia a una comunidad precisa, donde asume diversas interrelaciones, entornada por una puntual naturaleza–, este signo es alimentado por el actante y por el actor. Después, ya como personaje, despliega al protagonista, antagonista, testigo y personaje secundario. Así, con sus precedentes y consecuentes textuales, el personaje, en tanto signo, pertenece al sistema narrativo, distinto del sistema de la vida histórica y social real, marco donde debe ubicársele para su estudio.

Palabras clave: Recorrido narrativo; actante; actor; figurativización; configuración.

ABSTRACT

This essay centers its attention in the character and its configuration in narrative literary discourses; what constitutes it is here explained in the different levels of the text and the course it follows until reaching that statute: someone who is not of flesh and bones, but of paper, a codified sign in the narrative discourse. Before reaching a maximum expression in the literary work –constructed textually with a name, a physical appearance, a psychology and a vision of the world; with a precise belonging to a community, where it assumes various interrelations, surrounded by a specific nature–, this sign is faced by the actant and by the actor. Then, as a character, it unfolds the protagonist, antagonist, witness and secondary character. Thus, with its precedents and textual consequences, the character, as a sign, belongs to the narrative system, different from the real historical and social life system, a framework where it must be contextualized for its study.

Key words: Narrative path; actant; actor; figurativization; configuration.

El olvido de que la narración –novela, noveleta o cuento– constituye un *sistema* semiótico, es decir, un sistema –estructura dialéctica y abierta– de códigos y signos que se combinan de una cierta manera, atendiendo a especiales y características reglas de juego para tejer un discurso, este olvido trae como consecuencia inevitable la omisión, por parte de la investigación, de ciertos elementos constitutivos del discurso narrativo, la sobrevaloración de otros y

la dirección errada en el enfrentamiento de ciertos problemas inherentes a este discurso específico. Al ver en el discurso narrativo sólo la obra de un autor –creador omnisciente–, se busca, consecuentemente, el elemento “fuerte” que lo represente o corresponda a su voluntad en el texto. Y este elemento sería el personaje. Esta correspondencia radica en la creencia de una transferencia o traslado mecánicos de los elementos de series o sistemas absolutamente diferentes: la serie de la vida social real y, precisamente, la del discurso narrativo. Si bien entre estas series se establecen canales de influencia, nunca hay que dejar de sospechar, al menos, que estos canales son establecidos por las reglas de juego de cada una de las series y que el *valor* de un elemento transferido descansa, primordialmente, en la red de relaciones que entra a formar parte, es decir, en su estructura inmanente.

Una de las reglas de juego –ineludible en la narración en cuanto “mensaje”, es decir, elemento de una cierta comunicación– instituye al elemento narrativo legítimo del sistema, un verdadero valor semiótico: el *narrador*.³ El narrador –locutor– *habla* a un auditor propio: el narratorio. La dialéctica que engendra toda la estructura semiótica compleja del relato corresponde, en el nivel discursivo, en cierta medida, al triángulo narrador-narración-narratorio. Es el narrador –una función del autor y no, simplemente, otra palabra para designarlo exhaustivamente– el elemento narrativo que *instaura* al personaje en la narración como uno de los elementos –signos– de ésta; en otras palabras, el personaje nos viene en las palabras y mo-

³ Obviamente, la comunicación discursiva narrativa es diferente de la comunicación oral común, pues sus elementos en la realización del mensaje –cuento, etc.– tienen modalidades propias, distintas de las que caracterizan a la comunicación oral: el *narrador*, por ejemplo, que correspondería, *grasso modo*, al locutor, se halla presente sólo en cuanto se lo puede percibir gracias a ciertos índices que lo constituyen: modalidades gramaticales, técnicas, mecanismos narrativos elegidos, etc., es decir, el narrador se halla *realmente* presente, aunque no físicamente presente –no puede aclarar sus procedimientos o retractarse ellos ante dificultades de la captación del mensaje–, mientras que el *narratorio* –el elemento “auditor” de la comunicación narrativa– se halla presente sólo virtualmente en cuanto *imagen* que de él tiene el narrador como posible des-codificador de su mensaje. El narrador es una función narrativa del autor realizada en el acto de la narración, mientras que el narratorio es una función narrativa del lector realizada en el acto de la descodificación da la narración –lectura.

dalidades discursivas del narrador, en sus proyecciones y visiones, dentro de la red de relaciones en las cuales juega el personaje un papel, realiza un valor. Además, lo que el narrador cuenta está condicionado de algún modo por la concepción que éste tenga de su receptor eventual, de su *narratario*. El personaje pasa a la categoría de *signo*—y paulatinamente de *código*—del discurso, que es la narración en manos del narrador. Sólo en la medida en que el nuevo análisis tenga en cuenta el valor del signo del personaje podrá superar cualquier recaída psicologista y podrá conceder su verdadero sentido a ese elemento narrativo, es decir, logrará situarlo en la amplia red de oposiciones y relaciones que constituye el texto, sin aislarlo ni privilegiarlo excesivamente. De ahí la importancia de intentar al menos un nuevo planteo de este problema. Seguramente, en los límites de este ensayo sembraremos más dudas e incertidumbres que soluciones o conquistas teóricas tranquilizantes; quizás no sea otro el objeto que nos lleve a abordar este magno tema de la teoría literaria.

Antecedentes

Empecemos por ubicarnos en el parámetro de ciertas identificaciones apresuradas y acrílicas de que es objeto el personaje y en el de los esfuerzos científicos por superarlas.

IDENTIFICACIÓN DEL PERSONAJE

Todorov (1974) empieza su artículo consagrado al problema, en el famoso *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, diciendo: “la categoría del personaje es, paradójicamente, una de las más oscuras de la poética” (p. 259). Como una de las causas que lleva a esto, señala que en relación con la noción de personajes se hallan presentes varias categorías diferentes, a ninguna de las cuales se reduce, y que, de algún modo, participa de todas. Todorov cita las siguientes identificaciones: 1. *personas y personaje*, 2. *persona y visión*, 3. *personaje y atributos*, 4. *personaje y psicología*.

Persona y personaje

Como la enunciación al respecto, dada por Todorov (1974), es clara y sucinta, conviene citarla íntegramente:

Una lectura ingenua de las obras de ficción confunde personajes y personas vivientes. Inclusive se han escrito “biografías” que exploran hasta las partes de las vidas de los personajes que no aparecen en los libros (“¿Qué hacía Hamlet durante sus años de estudio?”). Se olvida, en esos casos, que el problema del personaje es ante todo lingüístico, que no existe fuera de las palabras, que es un “ser de papel”. Sin embargo, negar toda relación entre personaje y persona sería absurdo: los personajes *representan* a personas, según modalidades propias de la ficción (p. 259).

La identificación, calificada de “ingenua” por Todorov, entre personaje y persona suele ser el presupuesto indiscutido e indiscutible de cierta crítica, que para analizar la verosimilitud de las acciones del personaje se pone “en la piel” del mismo –la famosa proyección psicoanalítica– y valoriza la lógica de las acciones del personaje con su lógica de acciones, tan relativo como cualquier otra. Esta identificación ignora o pasa por alto la red de relaciones textuales y la sustituye por la que suele concebir como una lógica de las “relaciones psicológicas”; de este modo, se sujeta a sus esquemas previos –productos éstos, muchas veces, de la ideología dominante. Así, por ejemplo, se explica que no haga ningún esfuerzo por “comprender” desde el texto por qué los personajes de Henry James o los de Lezama Lima hablan de la misma manera, esto es, sin cuidarse de guardar los límites de la identidad y diferencia personales. Esta identificación también está en la base de la concepción que del personaje presenta Forster (1961) en *Aspectos de la novela*:

Como los actores de un relato son comúnmente humanos, me pareció conveniente poner a este aspecto en el título de “las personas”. Se han introducido otros animales, pero con éxito limitado, porque hasta ahora sabemos muy poco acerca de su psicología (p. 63).

Los actores de un relato son, o pretenden ser, seres humanos.

Como el propio novelista es un ser humano, existe entre él y su tema una afinidad que no se encuentra en muchas otras formas de arte (p. 64).

La segunda afirmación de Todorov precisa, quizá, una cierta corrección o, al menos, aclaración: que el personaje sea un “ser de papel” es una verdad tan obvia que no pudo dejar de sorprender su primera enunciación por parte de Barthes, aunque ello no quiere decir que sea un problema lingüístico, sino –por tratarse de una manifestación discursiva particular– *semiótico* o, mejor, que atañe a la semiótica literaria en primer lugar.

También debemos referirnos a la afirmación “los personajes *representan* personas, según modalidades propias de la ficción”, ya que nos parece sumamente ambigua, pues no es cierto que “representen” –no sabemos cómo esta noción podría liberarse de la concepción idealista del reflejo–, sino que *actúan* en la serie narrativa como las personas lo hacen en la serie de la vida diaria, y esto en el nivel que representa el mayor grado de antropomorfización de la narración: el *nivel discursivo*. Sobre este aspecto volveremos más adelante.

Personaje y visión

La segunda confusión se presenta cuando la “crítica reduce el problema del personaje al de la visión o punto de vista, confusión tanto más fácil cuanto que, a partir de Dostoievski y Henry James, los personajes son menos seres ‘objetivos’ que ‘conciencias de subjetividades’: en el lugar del universo estable de la dicción clásica, se encuentra una serie de visiones, todas ellas igualmente inciertas, que nos informan mucho más sobre la facultad de percibir y comprender que sobre una presunta ‘realidad’. Sin embargo, es innegable que el personaje no puede reducirse a la visión que él mismo tiene de su entorno: inclusive, en las novelas modernas existen muchos otros procedimientos relacionados con el personaje” (Ducrot y Todorov, 1974, p. 259).

El punto de vista es un procedimiento seleccionado por el narrador, y del cual no se puede liberar, pues el sistema narrativo le obliga a elegir uno que, muchas veces, puede coincidir con el de un personaje, no reducirse a él. Este procedimiento marca también la diferencia entre ciertos tipos narrativos y se halla en estrecha relación con la imagen que el narrador tiene de sí mismo y de su relación con el narratario. El punto de vista, como se puede deducir, involucra una relación extradiegética –fuera de la *historia*– y, por tanto, está situado en un nivel distinto que el personaje.

Personaje y atributos

Así como los personajes actúan, también, y por ello, son dignos de una serie de atributos en el transcurso de la narración. Muchas veces, los atributos funcionan en el nivel de las acciones como verdaderos índices, que son integrados en el nivel discursivo; algunas veces son utilizados metonímicamente, en el nivel discursivo, para marcar la identidad o permanencia de un personaje a lo largo de diferentes secuencias, es decir, en función designativa, como los nombres; de ahí que fácilmente se haya caído en la tentación de identificarlos. La identificación también puede tener una causa ideológica, sobre todo cuando se tipifica al héroe, esto es, se invade el texto con los elementos ético-político-sociales de una sociedad dada, para reconstruir un modelo –o anti-modelo– de comportamiento.

Personaje y psicología

Cierto género de narración –en especial, la novela, que se vincula de una u otra manera a Stendhal y Dostoievski–, inclina al lector a realizar esta identificación:

Para medir lo arbitrario de esta identificación, basta pensar en los personajes de la literatura antigua, medieval o renacentista: ¿se piensa acaso en la “psicología” cuando se dice “Panurgo”? La psicología no reside en los personajes, ni siquiera en los predicados (atributos o acciones); es el efecto producido por cierto tipo de relaciones entre proporciones. Un determinismo psíquico (que varía con el tiempo) hace que el lector postule relaciones de causa a efecto entre las diferentes proposiciones, por ejemplo, “X está celoso de Y” y *por eso* “X causa daño a Y”. La explicitación de esta relación interproposicional caracteriza la “novela psicológica”, la misma relación puede estar presente sin explicitarse. Pero el personaje no supone forzosamente una intervención de la psicología (Ducrot y Todorov, 1974, p. 260).

La “psicología del personaje” es un elemento de éste, como muy bien lo explicita la expresión, y tiene un valor indicial. También puede tener un valor de código en ciertos géneros estereotipados de narración, próximos a la subliteratura y a la didáctica. También puede ser, por ello, el elemento que manifieste una cierta concep-

ción de las relaciones entre el narrador y el narratario y entre el narrador y el personaje. Consideremos, por ejemplo, la narrativa *behaviorista* y la “impermeabilidad” psicológica que entraña con respecto al abordaje del narrador al personaje o, en un sistema narrativo diferente, la trayectoria ambigua de Claudia desde la muerte de su esposo hasta la apertura final del descubrimiento del sentido de su vida, en *La cabaña* de Juan García Ponce.

El personaje igual a portavoz o reflejo del autor

A las cuatro identificaciones anteriores, señaladas por Todorov, creemos necesario añadir esta última, que es usualísima en cierta crítica que, sin ninguna descripción ni análisis previos del texto en sus valores intrínsecos, pasa alternativamente, para aclarar o analizar uno de los términos, del autor al personaje y viceversa, sobre todo cuando descubre entre ambos algunas coincidencias “biográficas” o ideológicas. Esta confusión es posible cuando se olvida que ciertos elementos biográficos –nacimiento, situaciones vivenciales, incidentes, etc.– son, las más de las veces, *códigos veridictivos* y, por tanto, deben ser tomados, en primer lugar, como tales. Aun en el caso de que ciertos elementos biográficos sean indudablemente trasladados de la vida del autor a la vida del personaje, no olvidemos que los mismos están en función del sistema narrativo en el cual se injertan y deben ser analizados bajo esta dominante. Cierta lectura psicoanalítica, mal inspirada por algunos artículos del propio Freud –sobre todo, “El delirio y los sueños en la ‘Gradiva’, de W. Jensen” y “Dostoievski y el parricidio”–, es también presa fácil de recurrir a deducciones gratuitas, que, las más de las veces, sólo sorprenden por el ingenio empleado en ese esfuerzo.

Sin embargo, no pretendemos negar en forma absoluta la relación del texto narrativo con el autor, sino que pensamos que ésta sólo podrá ser clarificada y “recuperada” posteriormente y no en primera instancia, ni en forma directa. Hoy por hoy, la tarea primordial es la descripción del sistema, el descubrimiento de sus elementos y la ubicación de sus niveles y relaciones, tarea que acaba de ser emprendida y que, por su magnitud, “tira para largo”, como se dice familiarmente.

EL FORMALISMO RUSO

Jamás será posible ponderar con entera justicia el aporte decisivo y fundamental dado por los formalistas rusos al estudio de la literatura. A pesar de los límites teóricos e instrumentales propios a la iniciación de una metodología y ciencia nuevas, se puede decir que sólo a partir de los análisis formalistas empieza a renacer aquella *poética* inclinada al texto primordialmente, y que fuera fundada por Aristóteles.

Ahora bien, en el problema que nos ocupa merecen particular atención las teorías de Tomashevski y Propp.

Tomashevski

Partiendo de una definición “formalista” de la narración –“La narración consiste en pasar de una situación a otra gracias a la intriga”–, Tomashevski emprende el análisis de sus elementos: las *situaciones* y las *acciones*. Todavía bajo el influjo de Veselovski, concibe las unidades mínimas de la narración: los *motivos*, los mismos que son descritos como unidades indescomponibles: por ejemplo, “Cayó la noche”, “Raskolnikov mató a la vieja”. Los motivos, luego, son distinguidos en *asociados* –no se los puede suprimir sin perturbar la sucesión cronológica-casual de la diégesis– y *libres* –suprimibles en cuanto no son esenciales a la sucesión causal–, por una parte, y en *dinámicos* –impulsores de la intriga– y *estáticos* –que sirven de “relleno”–, por otra. Toda esta armazón técnica se sostiene en la distinción previa de *intriga* o *trama* y *argumento* o *fábula*. Sin entrar en un análisis detallado, contentémonos con citar las definiciones de Tomashevski (1978):

Debe destacarse que la trama no sólo exige un índice temporal sino también un índice de causalidad (p. 202).

Llamamos trama al conjunto de acontecimientos independientemente del modo en que han sido dispuestos e introducidos en la obra (p. 202).

La trama se opone al argumento, el cual, aunque está constituido por los mismos acontecimientos, respeta en cambio su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que nos los representan (pp. 202-203).

En este marco, se debe ubicar la teoría de Tomashevski (1978) sobre el personaje. Para él, “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” (p. 222). Cita la caracterización como procedimiento para reconocer al personaje:

Se llama característica de un personaje el sistema de motivos al que está indisolublemente asociado. Más estrictamente, se entiende por *característica* los motivos que definen el alma y el carácter del personaje. El elemento más simple de la característica es la atribución de un nombre propio (p. 222).

Consideremos, por algunos instantes, estos conceptos. Tomashevski (1978) define al personaje por una función en la narración, si bien una función ligada –demasiado estrechamente a nuestro modo de ver– a la “atención del lector”: “La aplicación de un motivo a un personaje determinado facilita la atención del lector” (p. 222). Esta función indiscutible no es, desde el punto de vista semiótico, sino una consecuencia extratextual, ya que corresponde, precisamente, a una característica semiótica: *el personaje es –en primer término– el elemento que a nivel del discurso asume como sujeto (agente o paciente) los revestimientos de las acciones, descripciones y papeles que hacen de él, precisamente, lo que es*. Fuera de esta asunción y caracterización –procedimiento, éste último, obligatorio en ciertos casos, dada la falta de isomorfía entre los niveles, como veremos luego–, el personaje pertenece a la serie extraliteraria, sobre todo cuando es “revestido” por la ideología.

Lo que motiva esta peligrosa definición del personaje, ligada a la atención del lector de manera demasiado fenoménica y psicológica, es la carencia, en Tomashevski (1978), de una clara distinción de los niveles narrativos que, aunque todavía un tanto toscamente, ya precisó en la distinción entre *trama* y *argumento*, que, muy *grosso modo*, correspondería a la establecida después entre el nivel de las acciones y el nivel del discurso. De ahí que Tomashe-

vski (1978) nos diga que el *protagonista* –definido por él como “El personaje que recibe la carga emocional más intensa” (p. 223)– no sea necesario para la intriga, “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). ¿Y qué del personaje? Tomashevski (1978) se olvida de este concepto, ambiguo y complejo, y lo despoja, incluso, de su anterior definición, para ofrecerlo, generosamente, al protagonista: éste, para Tomashevski (1978), “Representa, por una parte, un medio de hilvanar los motivos y, por otra, una motivación personificada del nexo que los une” (p. 224).

Una cosa ya está clara para nosotros: bajo el término “personaje”, se recubren una serie de elementos narrativos más o menos imprecisos, como el protagonista, por ejemplo. Además, parece que, en cuanto término fuerte o estricto, habría que distinguirlo de otro que se le parece un tanto y que se ubica en otro nivel de la narración, en el nivel de las funciones. Apresurémonos a llamar a este elemento con un término usado por Greimas: actante. La confusión de los dos niveles –el actancial y el discursivo– y de sus respectivos sujetos tiene serias consecuencias en la concepción del personaje y su función.

Vladimir Propp

El aporte esencial de Propp con respecto a un enfoque científico de la narración está presente en su famosa *Morfología del cuento* (1971), que, aunque dedicada a una descripción de un género por demás estereotipado, el cuento maravilloso ruso, trasciende ese *corpus* para descubrir elementos narrativos más generales.

El descubrimiento de ciertos elementos más abstractos, indescomponibles y constantes que los motivos de Veselovski es el núcleo que da coherencia y unidad a toda la investigación posterior a la *Morfología del cuento*. A estos elementos constantes y atómicos, Propp los llama *funciones*. La función para Propp es la acción definida no por ella misma, sino por su significación dentro del relato. Las funciones son definidas por su lugar en el desarrollo de la narración;

son de un número muchísimo más reducido que el de los motivos, ya que pueden ser realizadas –revestidas– de diferentes modos por éstos. Así, por ejemplo, la función *engaño* podría ser revestida por *mentira*, *simulación*, *silencio*, etc. Propp logra descubrir 31 funciones en el cuento maravilloso ruso. No es éste el lugar para analizar más extensa y críticamente este modelo, ni sus indudables límites. Lo que sí debemos hacer es resaltar el descubrimiento preciso de un nivel más en general de la narración, cuyo revestimiento posterior se efectuará a un nivel más particular y concreto. Ahora bien, si es cierto que la designación de las funciones y el nivel de abstracción en el cual se ubican pueden hacer pensar que no precisan de un sujeto –agente o paciente– que las asuma, esto no es así puesto que –como lo harán notar Bremond y Todorov posteriormente– cada secuencia de funciones es establecida por la especificidad de quien las asuma. Tomemos, por ejemplo, la siguiente secuencia:

- O. *Llegada de incognito*: el héroe se dirige a otra comarca o vuelve a su país.
- L. *Impostura*: el falso héroe pretende ser el autor de la hazaña.
- M. *Tarea difícil*: se propone al héroe una tarea difícil.
- N. *Tarea realizada*: el héroe cumple la tarea difícil.
- Q. *Reconocimiento*: el héroe es reconocido.
- Ex. *Desenmascaramiento*: el falso héroe o el agresor es desenmascarado.

Esta secuencia recibe su unidad y significación cabal dentro del relato siempre y cuando se vea asumida por el “héroe” que es objeto de la negación de su valor, el cual es “arrebatao” por el “agresor”. La perspectiva del “héroe” –su legitimidad puesta en duda– justifica toda la serie secuencial. Un cambio de perspectiva, supongamos de un “agresor” picaresco, transformaría las funciones. Por ello, Propp agrupa lógicamente las funciones según ciertas *esferas*. Estas esferas corresponden a los “personajes”, que asumen –cumplen– las funciones. Se trata de esferas de acción. El número de estas esferas de acción coincidirá, por lo tanto, con el número de personajes. Propp distingue siete casos y, por ello, siete personajes esenciales y

caracterizadores del género que describe: el cuento folklórico ruso: el agresor, el donador, el auxiliar, la princesa –o personaje buscado– y su padre, el mandante, el héroe y el falso héroe.

Veamos cómo una estudiosa belga critica este aspecto de la teoría proppiana:

El mandante, por ejemplo, parece confundirse con el padre de la princesa: él envía normalmente al héroe a la búsqueda de su hija; por ello, habría que tratar como una especie de desdoblamiento el caso en el cual encontramos dos personajes distintos. ¿El donador no es, en cuanto tal, un desdoblamiento del auxiliar? Propp señala una serie de cuentos en los cuales el mismo personaje juega los dos papeles. Por otra parte, ¿por qué unir la princesa y su padre en un solo personaje, siendo así que uno es el objeto de la búsqueda y que el otro aparece únicamente en posición de sujeto? (1971, p. 16).

La explicación la encuentra Gothot-Mersch (1974) en el hecho de que Propp da una prioridad a la acción:

del mismo modo que no se atribuye al héroe la función de *reconocimiento*, en el cual juega un papel de objeto, del mismo modo la princesa es considerada únicamente en cuanto es sujeto, por ejemplo, de la imposición de la *marca* o del *matrimonio* (p. 16).

La segunda observación de Gothot-Mersch (1974) es, sin duda, tan valiosa como la anterior; por ello preferimos consignarla por entero:

El examen de los siete actantes también muestra que Propp no sitúa siempre su análisis en el mismo nivel: representar por *princesa* al personaje buscado es designar al actante por el actor que lo encarna la mayoría de las veces –como si se llamara *dragón* al agresor. El esquema de las funciones ofrece un caso análogo: el *matrimonio* sólo es la especie más frecuente de la recompensa del héroe. Ahora bien, el análisis formal sólo puede efectuarse entre unidades de un mismo nivel, pasar sin advertirlo a las unidades de un nivel inferior es dejar la forma por el contenido (p. 17).

Los niveles de la narración y los personajes

Creemos llegado el momento de referirnos, muy escuetamente, a este aspecto de la narración. Antes de nada, hagamos una aclaración:

ción necesaria: los niveles narrativos, como los lingüísticos, son reconstrucciones teóricas y no denotan seres existentes en sí mismos. La narración sólo se presenta *en y por* el correr discursivo: todo está *ya* en el discurso, aunque no todo podrá ser explicado por éste: no olvidemos que el *discurrir del discurso* es el resultado de una organización semiótica que manifiesta una construcción particular, que la sentimos intencional:⁴ alteraciones, supresiones, omisiones, recurrencias, que se oponen, por ejemplo, a la sucesión cronológica de la vida diaria, nuestro modelo vivencial de cualquier narración elemental. Los niveles narrativos son construcciones hipotéticas, creadas, precisamente, para estructurar esta construcción del sentido. Cuidémonos de hipostasiarlos. Estos niveles tampoco encubren valoración alguna: ‘profundo’ o ‘superficial’ sólo deben entenderse con respecto a la proximidad de la manifestación. En fin, debemos evitar cuidadosamente caer en la tentación “generativista” –en el sentido corriente de este término: de generar–, en la relación de los niveles primarios con respecto al discursivo: la prioridad lógica no significa ninguna causalidad temporal.

Con este preámbulo, analicemos la estructuración de los niveles con respecto al problema que nos interesa.

Las acciones, en sentido amplio, sólo se presentan en el nivel diégetico –el de la “historia”–, pues en el nivel más profundo –el de la estructuración sémica– el juego dialectico-semiótico pertenece al dominio sémico de la estructuración sémica, exclusivamente. Sin embargo, no es este el lugar para investigar la constitución de tal nivel inmanente profundo. Nos contentamos con decir que, en este nivel elemental, la tensión sémica y su dialéctica correspondiente responden –de un modo grosero, si se quiere– a lo que se concebía intuitivamente como el contenido del “tema” del sistema total de la obra. No olvidemos, además, que tanto este nivel como el de la diégesis corresponden al plano del contenido y no al de la expresión, dominio del discurso.

⁴ La intencionalidad del discurso narrativo es el índice “psicológico” mayor del narrador. Esta intencionalidad no es la del autor, quien muchas veces interfiere el desarrollo narrativo. Esta intencionalidad marca el nivel de la relación enunciación-enunciado, que no siempre corresponde al nivel de la performance, en el sentido chomskiano.

Ahora bien, en la expansión semiótica, que partiendo del nivel primario de estructuración sémica llega al discurso, tenemos que ubicar el intermedio de la diégesis: nivel en el cual los semas “desnudos”, antropomórficamente hablando, del nivel primario se revisten de las acciones, para movilizar precisamente sus oposiciones, contradicciones y síntesis en la realización de actos que pasan, paulatinamente, de una situación a otra. En el discurso narrativo, estas acciones, en sentido amplio, son asumidas por ciertos elementos “personales”, en oposición del discurso científico, en el cual será el “impersonal” él –la cosa, el objeto, la ley– el que las asuma.

EL NIVEL DIEGÉTICO

El nivel diegético también se halla estructurado en otros dos sub-niveles, cuya necesidad hipotética surge del análisis de las teorías de Tomashevski y Propp y de sus confusiones y límites. Debemos a Greimas (1973) el descubrimiento y la descripción formal del primer nivel diegético: el *nivel actancial*.

El nivel actancial: funciones y actantes

La sintaxis de las relaciones actanciales se establece inicialmente en la disyunción sintagmática fundada en toda transmisión –función mínima:

Remitente – – – – objeto – – – – → destinatario

En cuanto un elemento coadyuve o impida esta transmisión, podemos calificarlo de *ayudante* u *oponente*. Estos cinco actantes son los que movilizan toda función posible. Tomemos, por ejemplo, la función *daño*. Un primer revestimiento será:

Agresor – – – – “dañar” – – – – → agredido
Remitente *objeto* *destinatario*

Una tarea actual e impostergable de la semiótica narrativa es la descripción de la estructura de la red de relaciones lógicas de este

nivel, para lo cual contamos ya con los aportes valiosos de Bremond (1973).

En este nivel, como se ve, no hablamos todavía, con propiedad, de personajes, sino de *actantes*. Tampoco encontramos, en los elementos de este nivel, la riqueza semántica ni la antropomorfización concreta, que se irá presentando, paulatinamente, en la expansión semiótica hacia el nivel discursivo.

El nivel accional: motivos y actores

Este nivel despliega los semas de las funciones y de los actantes del anterior, otorgando a su movilización un contenido muchísimo más concreto y, por consiguiente, menos general que el anterior. De este modo, en el nivel accional vienen a sumarse ciertos códigos –por ejemplo, los *papeles*: el de campesino, burócrata, marido engañado, etc.– e índices, los cuales adquirirán su sentido pleno en el nivel posterior, el discursivo.

La secuencia actancial de nuestro ejemplo anterior podrá ser nuevamente revestida del siguiente modo –decimos “podrá”, puesto que las posibilidades de revestimiento son varias:

Campesino	- - - - -	matar	- - - - -	→ animal
Agresor		dañar		agredido

A los elementos que asumen las acciones –o motivos dinámicos– los llamamos *actores*, los cuales, como se puede ver, ya adquieren un carácter que bien pudiera identificarlos con el de los personajes; no obstante, el dominio en el cual se mueve el actor no es todavía el de la concreción y caracterización mayores que le conferirán las calificaciones, descripciones y configuraciones temáticas del nivel discursivo.

Ciertos géneros narrativos suelen detener su expansión semiótica en la estereotipación actuarial: algunos cuentos de niños, folklóricos o fábulas narrativas.

EL NIVEL DISCURSIVO

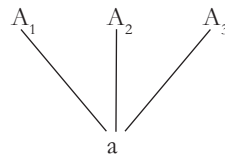
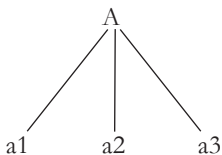
El actor revestido de un nombre, de una tipificación, de una “historia” –recursividad en diferentes planos temporales– y de un en-

torno –relación con otros elementos–, en suma, de una caracterización “semántica”, “psicológica” y axiológica intratextual, es lo que en general se llama *personaje*. *El personaje es el sujeto virtual (agente o paciente) de las acciones, atributos y situaciones del nivel discursivo y que goza, además, de un estatuto antropomórfico, más o menos acentuado*. Aún en el caso en que el discurso no se digne describirlo mayormente ni con la mínima asignación, que es conferirle un nombre, lo designa con un pronombre y le muestra como *capaz* de ciertas actitudes, acciones y reacciones, transportadas al menos –en el discurso– por un lenguaje cargado fuertemente de connotaciones antropomórficas. La densidad semántica del nivel discursivo otorga, además, al personaje una riqueza y complejidad de sentido tales que, de acuerdo a su importancia y recurrencia en el discurso, formará diversos grados de caracteres, que van desde el simple *testigo* al del *héroe*, pasando por el de *personaje secundario* y el de *protagonista*. Antes de aclarar, en la medida de nuestras posibilidades, las diferencias específicas de todos esos elementos que se albergan bajo el género común de personaje, debemos abordar tres puntos previos.

Las relaciones

HOMOLOGÍA E ISOMORFÍA

La relación entre los elementos de los dos niveles es dominante-mente homóloga y no isomorfa, es decir, no hay una correspondencia exacta de un elemento a otro. En otras palabras, un actante puede ser “cubierto” o revestido por más de un actor y viceversa, según el siguiente esquema de Greimas (1973):



donde: a = actor
A = actante

Lo mismo ocurre con la correspondencia actor-personaje. Cuando la correspondencia es isomórfica, el elemento revestido en el nivel posterior –superior– mantiene un grado de generalidad mayor que el de sus compañeros de nivel: consideremos los diferentes personajes-papeles o personajes-tipos: por ejemplo, los “campesinos” de *Madame Bovary* en el nivel discursivo o los diferentes “informantes” que aparecen en *Pedro Páramo*.

SIGNO Y CÓDIGO

La narración es un texto, una textura, vale decir, una red de relaciones y elementos con unidad sistemática. El personaje es uno de esos elementos que, al encontrarse dentro del juego particular de significaciones y connotaciones que involucra la textualidad –*auto-función*– y la intertextualidad –*co-función*–, goza de un estatuto semiótico común a los otros elementos. Por ello, el personaje cumple también, en el discurso narrativo como enunciado, el papel de un *signo* y, en su relación a la enunciación, de un *código*, esto último al entrar en el intercambio de la comunicación social que es el sistema literario general. De ahí que una tipología del personaje puede servir de base a una caracterización de los géneros y/o subgéneros de la novela, por ejemplo.

DISTRIBUCIÓN E INTEGRACIÓN

Toda lengua corresponde a una relación estructural de dos tipos de relaciones, principalmente, entre sus elementos: la relación *distributiva*, que se realiza entre los elementos del mismo nivel –apoyada fuertemente en la sintagmática–, y la *integrativa*, establecida entre un elemento y su nivel superior.⁵ Ahora bien, como lo hace notar el

⁵ La hipótesis lingüística de la doble articulación fue enunciada en forma sistemática por Martinet en *La linguistique synchronique* (1965). En *La lingüística* (1975), da una definición más sucinta: “Por doble articulación del lenguaje se entiende no su carácter oral, es decir, el hecho de que los signos lingüísticos los emitan unos movimientos musculares llamados *articulatorios*, sino el hecho de que los mensajes de las lenguas naturales, en cuanto sistema de signos, están articulados, es decir, contruidos por segmento mínimos de dos clases; están estructurados dos veces, por dos tipos de unidades jerárquicamente

profesor Garroni (1972), esta doble articulación descansa en dos exigencias ineludibles:

No tiene sentido, en primer lugar, sostener la posibilidad de una doble articulación (ni siquiera en forma dubitativa) si no se aceptan las siguientes condiciones: 1) que las unidades de la primera articulación sean definidas como unidades mínimas provistas de significado (y no sean infinitas sino finitas, o al menos, como suele ocurrir –finitas y susceptibles de un incremento numérico indefinido); 2 que las unidades de la segunda articulación sean definidas como unidades mínimas desprovistas de significado (y de número finito). Si no cumplen tales condiciones, la noción de doble articulación pierde toda eficacia funcional y se reduce a no ser otra cosa que un recorte, efectuado en dos tiempos sucesivos, de los fenómenos semióticos considerados, una especie de retículo doble, mecánicamente aplicado sobre él o, en síntesis, una sobresegmentación (p. 63).

Esta doble exigencia se cumple en el lenguaje narrativo, aunque no en su forma fuerte, enunciada por Garroni (1972): los elementos de las articulaciones secundarias –más profundas– son en número inferior a los elementos de las primarias; son también semánticamente “más pobres”. Esto es necesario tener en cuenta para ver con mayor precisión las relaciones distribucionales y las integrativas.

El mecanismo de la doble articulación explica las relaciones entre los niveles que venimos describiendo con respecto al problema que nos preocupa: el nivel actancial establece una relación distributiva entre sus elementos e integrativa con el nivel actorial; este nivel, a su vez, se integra en el superior: los actores y sus acciones respectivas se relacionan entre sí para formar las unidades mínimas –figurativas– que, a su vez, integrarán la configuración del personaje o de los personajes. Tengamos en cuenta, además, que la relación entre los niveles no es isomórfica, sino homóloga, como ya lo dijimos muchas veces.

dispuestas. La *primera articulación* del lenguaje es la que construye el enunciado en unidades *significativas* sucesivas mínimas o *monemas*: *el viento sopla* contiene tres de estas unidades. La *segunda articulación* es la que construye la propia unidad significativa a partir de las unidades sucesivas mínimas, no significativas sino *distintivas*, llamadas *fonemas*: /sal/ contiene tres unidades de este tipo, cada uno de las cuales basta para distinguirla de otras unidades significativas como /mal/, /kal/, /tal/” (p. 220). Garroni (1972) realiza un replanteo de esta hipótesis en un marco semiótico mayor al estar preocupado en fundamentar una teoría de otros lenguajes: el cinema, la arquitectura, etc.

Las especies del género

Como se puede ver, bajo el léxico “personaje” suelen albergarse varias categorías diferentes del mismo, varias especies, para usar un término lógico. Sin ingresar mayormente en el análisis, ni pretender ser exhaustivos en nuestra clasificación, creemos que en el nivel discursivo, en el cual se presenta el personaje, podemos distinguir cuatro especies.

EL PROTAGONISTA

Sujeto de las acciones y atributos del nivel discursivo que goza de un doble privilegio: a) ser el *dominante*, en cuanto tal, de las secuencias o del mayor número de secuencias posibles y b) recibir una *modalidad* “positiva” dentro del discurso, atribuida, por supuesto, por el narrador. Es el sujeto capacitado por la moral textual a expresar el parámetro del *saber + querer + poder*. Por ejemplo, Cova, el poeta fugitivo, en *La vorágine*. Muchas veces esta “positividad” puede entrañar una oposición manifiesta con la moral extratextual y entrar en conflicto con la misma: por ejemplo, la protagonista de *Pobos de arroz*, Camerina, frente a la moralidad asfixiante de la pequeña burguesía de provincia.

Si las modalidades manifiestan situaciones encontradas y otro personaje asume la oposición, surge el antagonista.

ANTAGONISTA

Si bien puede ser definido bajo el mismo género que el anterior, se diferencia de éste en cuanto no es el dominante en la historia, ni el parámetro de la modalidad está a su servicio –finalidad. Ejemplo: *Barrera* en *La vorágine*. La tensión protagonista-antagonista puede quedar sin solución en el texto abierto, aunque los elementos que “apoyen” al protagonista nunca faltan. También esta tensión puede estar presente sólo en parte del discurso. Muchas veces el antagonista asume –representa– la moral extratextual opuesta a la del protagonista.

EL TESTIGO

Corresponde a un revestimiento del papel de *informante* del nivel accional: es el personaje que simplemente *ve, cuenta* la acción del protagonista. Puede ser también el expediente que sirve al narrador para introducirse en el mundo del protagonista e informar, de este modo, al narratorio sobre algún detalle necesario. En algunos relatos, se identifica con el narrador. Esta situación ambigua es explotada magistralmente, en algunas narraciones, por Onetti. Otro ejemplo, *Ratliff* en *El villorrio* de Faulkner.

EL PERSONAJE SECUNDARIO

Como lo indica su nombre, es el elemento que cumple una función de “relleno”, no por ello menos importante, aunque las más de las veces su función podría ser asumida por otro personaje secundario. También es el expediente, muchas veces, mediante el cual el narrador moviliza el mecanismo de información, tensión, etc., del discurrir narrativo en torno a la diégesis principal del protagonista. Ejemplo: *Franco*, en *La vorágine*.

El personaje secundario suele ser el recubrimiento isomórfico simple y llano de un actor, más el papel que asume: el amigo, el padre, etc.

El héroe

En este nuestro deslinde teórico, seguimos las caracterizaciones de Noé Jitrik (1975) con respecto al héroe; por ello, no podemos situarlo en el nivel diegético ni discursivo, pues involucra una relación extratextual. En otras palabras, estrictamente hablando, el héroe no es ningún revestimiento semiótico narrativo: no existe ningún elemento discursivo añadido al personaje que lo convierta en héroe, pues éste funciona en el discurso solamente en cuanto protagonista. La categoría de héroe corresponde al protagonista elevado por la ideología a la calidad de prototipo. Por lo tanto, el héroe sólo se constituye en una relación extratextual y en referencia a la ideología de la sociedad, es decir, de la clase dominante.

No todo protagonista es elevado a esta categoría y la connotación de un héroe varía de época en época o de sociedad a sociedad. Tomemos por ejemplo a Don Quijote: fácil es imaginar la compleja configuración ideológica que lo constituye. Muchas veces, esta configuración ideológica logra codificarse de manera más o menos clara y estereotipada, incidiendo luego en la “construcción” pre-fabricada del protagonista: por ejemplo, el héroe del *western* americano. Esta configuración puede desgastarse o entrar en desuso y ser objeto de una antítesis configurativa, lo que lo da origen al antihéroe. El antihéroe es la imagen negativa extratextual del protagonista del discurso narrativo, cargado de valoraciones ideológicas, que nace para subvenir las necesidades del mercado de consumo cuando el “valor positivo” –el héroe– ya colmó la demanda, rebasándola. En el discurso ideológico –ya no narrativo–, el antihéroe cumple la misma función que el valor al cual reemplaza y contra el cual se recorta como universo configurativo antitético: por ejemplo, el *cowboy* de los *westerns* italianos. ➤

Bibliografía

- BREMOND, C. (1973). *Logique du récit*. Paris. Du Seuil.
- DUCROT, O. y TODOROV TZVETAN. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- FORSTER, E. M. (1961). *Aspectos de la novela*. Xalapa. Universidad Veracruzana.
- GARRONI, E. (1972). *Progetto di semiótica*. Bari. Editori Laterza.
- GOTHOT-MERSCHÉ, C. (1974). El análisis estructural de la narración, *Cahiers d'analyse textuelle*, (16). Belgique.
- GREIMAS, A. J. (1973). *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris. Larousse.
- JITRIK, N. (1975). *El no existente caballero*. Buenos Aires. Megalópolis.
- MARTINET, ANDRÉ. (1965). *La linguistique synchronique*. Paris, Presses Universitaires de France.
- MARTINET, A. (1975). *La lingüística*. Barcelona. Anagrama.
- PROPP, V. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid. Fundamentos.
- TOMASHEVSKY, B. (1978). Temática. En Tzvetan Todorov (Comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, pp. 199-232. México. Siglo XXI.