

LOS PERSONAJES O ACTANTES EN EL RELATO

Prof. María Isabel Larrea

El estudio de los personajes es parte tan fundamental en un relato que, muchas veces, constituye el único factor de análisis, especialmente, en la enseñanza literaria tradicional, olvidando otros aspectos del discurso que también aseguran su coherencia y significación. Sin embargo, desde el punto de vista de la teoría del relato, faltan aún estudios teóricos completos y, muchas veces, no ha sido el género narrativo sino el dramático el que ha proporcionado las teorías acerca de los personajes. El presente trabajo tiene como objetivo observar, resumidamente, algunos conceptos de personaje, sus características, sus relaciones y la visión que de ellos ha tenido la poética.

1. Su especificidad.

Un primer aspecto que nos permite comprender el concepto de personaje es su carácter ficticio, ser pura mimesis¹, pura creación del escritor aunque, en muchas ocasiones, los personajes razonen y actúen como los seres del mundo cotidiano. Por lo tanto, uno de los primeros problemas a abordar, en el estudio de los personajes, es su carácter ficticio, a veces, poco aceptado por el lector común, quien tiende a efectuar un símil con la realidad. Este hecho, a su vez, le dificulta asumir el carácter artístico del personaje y comprenderlo como parte del contrato estético o pacto mimético del novelista o cuentista. Los escritores, sin embargo, son mucho más conscientes de la dificultad que tiene para los lectores comprender sus creaciones estéticas como tales. Flaubert, por ejemplo, se vio en la necesidad de explicar el carácter ficcional de Mme. Bovary en un par de cartas escritas en 1857 con ese propósito:

«...no hay nada que sea verdad en Madame Bovary. Es una historia de pura invención; no he puesto nada en ella de mis sentimientos ni de mi propia vida. La ilusión de realidad (si es que la hay), le viene, por el contrario, de la misma objetividad de la obra.» (...) «El público, repito, ve alusiones donde no las hay. Cuando terminé Mme. Bovary, se me preguntó varias veces:» Era a Mme. XXX a quien usted pretendía retratar?» ¡Y recibí varias cartas de auténticos extraños, una de ellas, de un caballero de Reims, que me felicitaba por haberle vengado! (de una mujer infiel).

Todos los farmacéuticos del Sena inferior se reconocieron en Homais y querían venir a abofetearme; pero lo mejor de todo, (lo descubrí cinco años más tarde) era que en aquella época había en Africa la esposa de un doctor que se parecía a Mme. Bovary, nombre que yo había inventado al alterar Bouvaret (...) Todo esto es para decirle a usted, chère madame, que el público se equivoca al atribuirnos intenciones que no tenemos.»

Una segunda necesidad teórica es comprender que, aunque son seres de ficción, están mediatizados por el concepto de mimesis, es decir, un personaje *es la expresión de la*

¹ Aristóteles.

condición del género humano más el contrato mimético que suscribe el escritor con la realidad. Por este carácter mimético, el personaje se encuentra signado por una serie de determinaciones humanas: un determinado perfil psicológico, indicios de una determinada época o variadas posibilidades ideológicas que se vinculan con él. Durante el siglo XIX, por ejemplo, la psicología del personaje fue un elemento tan propio de la gran narrativa que cada personaje importante de la literatura estaba dominado por un excesivo 'pathos'. Pero así como la psicología entrega variados atributos, también la ideología, en que se inscribe el relato, proporcionará matices insospechados a su creación y evolución estética. Por ejemplo, la novela del realismo social y los relatos de tesis le proporcionaron un rol tan paradigmático al personaje que se convirtió en el portavoz de las estructuras mentales de un determinado grupo social. Para entender este aspecto, Lukacs² (1963,75-76) acuña el concepto de «héroe problemático» expresando, de este modo, la relación de integración y de confrontación que el personaje mantiene con el mundo, hasta tratar de alcanzar, en el trayecto del relato, una síntesis armónica *con la realidad concreta y social.* Goldman³ (1955) por su parte, considera que el héroe es un reflejo de las estructuras mentales de su época y de los diversos grupos sociales; lo que implica que, en los relatos, su rol y evolución artística sea la búsqueda de valores auténticos, en un mundo degradado. Así, las relaciones del personaje con el contexto social se caracterizan, una vez más, por la integración y el enfrentamiento con su medio. Para Bajtín⁴ (1979, 13-28) lo específico del personaje es ser un individuo socialmente enraizado, ser portavoz de un grupo social que refleje, a través del correspondiente sociolecto, su visión de mundo, sin que necesariamente esté reflejando la visión de mundo del autor.

2. El personaje o actante en la estructura narrativa.

El estructuralismo entiende al personaje como parte de la estructura del relato, forma parte del nivel de la historia junto a las acciones y a los indicios⁵ (Barthes, 1970: 9-43). Para el estructuralismo *el personaje es un actor o actante de la acción narrativa y posee una función en el universo narrativo.*

Ya para Aristóteles, el personaje era agente de la acción y debía hacer elecciones y tomar decisiones en el curso del relato. Este hecho, necesariamente, lo inscribe en una dimensión ética y lo hace adquirir valores positivos o negativos desde el punto de vista axiológico. Posteriormente, tanto los formalistas rusos como los narratólogos franceses, coincidieron con Aristóteles en el carácter actancial que debe asumir el personaje, tanto por la relevancia que tiene la acción realizada por él como por el rol o función que cumple en el marco del universo del relato. Es por esto que, las funciones de un personaje son tan variadas como las de una persona del mundo real; sin embargo, a pesar de estas aproximaciones, no

² Lukacs, Georg. 1971: **Teoría de la novela**, Barcelona, Edhasa.

³ Goldman, Lucien. 1965: **Para una sociología de la novela**, Madrid, Ayuso.

⁴ Bajtín, Michael. 1989: **Teoría y estética de la novela**, Madrid, Taurus.

⁵ Barthes, Roland, 1970: «Introducción al análisis estructural del relato» en AA.VV **Análisis estructural del relato**, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

ha existido un principio teórico único para su clasificación, ordenamiento y fundamentación. (Bajtín, 1979: 16-17).⁶

El concepto de actante es acuñado por Greimas⁷ quien lleva a cabo una síntesis de las propuestas de Propp⁸ e intenta correlacionar sus resultados con las funciones sintácticas de la lengua. En Propp, el concepto de personaje está estrechamente vinculado al de función (en total, 31 que logra aislar en los cuentos maravillosos). Los personajes, se reparten estas funciones, en el transcurso del relato, en lo que él denomina las *esferas de acción*. Estas son las siguientes:

1. La esfera de acción del *agresor* o del malvado que comprende funciones tales como: la fechoría o el combate, cualquier otra forma de lucha contra el héroe y la persecución.
2. La esfera de acción del *donante* o también llamado proveedor que incluye: la preparación para la trasmisión del objeto mágico y el paso del objeto a disposición del héroe.
3. La esfera del *auxiliar* que incluye: el desplazamiento del héroe en el espacio, la separación de la fechoría o carencia, el socorro durante la persecución y la transfiguración del héroe.
4. La esfera de acción de la *princesa* o del personaje buscado y de su padre que incluye: la petición de realizar tareas difíciles, la imposición de una marca, el descubrimiento del falso héroe, el reconocimiento del héroe verdadero, el castigo del segundo agresor y el matrimonio. La distinción entre las funciones de la princesa y las de su padre no son muy precisas. El padre, generalmente propone tareas difíciles por adoptar una actitud hostil con el pretendiente. También suele castigar al falso héroe.
5. La esfera de acción del *mandatario* sólo incluye el envío del héroe.
6. La esfera de acción del *héroe* comprende: la partida en búsqueda del objeto deseado, la reacción ante las exigencias del donante y el matrimonio. Recordemos que Propp distingue dos tipos de héroes: el héroe buscador y el héroe víctima.
7. La esfera del *falso héroe*, por su parte, comprende: la partida, la reacción negativa ante el donante y el arrogarse pretensiones engañosas o falsas.

⁶ Bajtín, Michael. 1979: *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI.

⁷ Greimas. 1966: *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.

⁸ Propp, Vladimir. 1971: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.

Greimas (1966: 267-277; 1970: 298-299) elabora también su propio modelo actancial del relato. Para él los actantes son, junto con las funciones, los elementos básicos de la gramática del relato y ambos - funciones y actantes - constituyen los enunciados narrativos. Cada enunciado narrativo, a su vez, permite relaciones entre dos actantes y contribuye a una forma sintáctica elemental. El modelo actancial de Greimas implica seis términos, distribuidos en parejas de acuerdo a los ejes semánticos del querer, del hacer y del poder.

<i>Destinador</i> _____	<i>Objeto</i> _____	<i>Destinario</i>
<i>Ayudante</i> _____	<i>Sujeto</i> _____	<i>Oponente</i>

La reacción sujeto/objeto es la relación básica e implica desde una perspectiva semántica un hacer; es una relación de deseo, que se transforma en el plano de la manifestación textual en una relación de búsqueda. Notemos que este esquema es bastante abstracto y que su aplicación supone que todos los relatos funcionan de idéntico modo, homogeneizando el comportamiento de los personajes y privándolos de sus señas de identidad individuales: psicológicas, físicas, éticas, etc. El personaje, desde esta perspectiva, se convierte en una pura función narrativa cuyas claves se encuentran en los complejos códigos actanciales que regulan su funcionamiento en el marco del texto (Chatman: 1960, 119 y ss.)

3. Los personajes y sus relaciones.

Tal como los personajes cumplen una función en el desarrollo del relato, también enriquecen la trama con la diversidad de interacciones que pueden establecerse entre ellos, Todorov¹⁰ configura la noción de personaje en torno a tres ejes que regirían estas relaciones: el deseo, la comunicación, la participación.

En la relación manifestada por el eje del deseo, ésta se manifiesta generalmente bajo la forma de «amor». La comunicación se realiza mediante la «confidencia» y el eje de la participación se realiza a través de la «ayuda». Aunque estas relaciones son de orden muy general, prefiguran un ordenamiento en las distintas relaciones que se dan entre personajes de un relato. A partir de estos ejes es posible derivar otros tipos de relaciones, por ejemplo, por oposición o porque uno de los personajes actúa como agente de la acción o como paciente.

Las relaciones entre los personajes de un relato también se distinguen por la apariencia de una determinada acción. Es lo que Todorov denomina *los niveles del ser y del*

⁹ Chatman. 1990: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.

¹⁰ Todorov, Tzvetan. 1966: «Las categorías del relato», en: *Comunicaciones*, 8, Edit. Seuil.

parecer en que se mueven los personajes de un relato. Es propio de algunos personajes jugar el juego de las apariencias o de las duplicidades para entrar en relación con otros personajes y para simular motivaciones más escondidas o sutiles.

4. Los personajes y los indicios.

En el nivel llamado indicial por Barthes podemos encontrar, dentro del relato, una serie de signos o indicios que permiten caracterizar a los personajes a partir de los rasgos que el propio relato va entregando. Estos indicios permiten realizar una lectura más competente de los elementos que constituyen la fisonomía física, psicológica, moral o intelectual de un determinado personaje. No se trata de hacer un catastro de rasgos específicos sino comprender que estos rasgos tienen un sentido, especialmente, si los vinculamos con los otros niveles del relato: el de las acciones, el temporal o el narrativo. Los indicios van dotando de una identidad a los personajes, tarea que se realiza, en el relato, de manera gradual y en relación estrecha con la acción, como ya lo sostuviera Aristóteles.

5. Los rasgos del personaje en la tradición poética.

Aristóteles, al tratar del personaje, establece una distinción que se convertirá en un punto de referencia obligado para toda la tradición poética. Nos referimos a la diferenciación entre personaje, actante y carácter.

El carácter corresponde a las cualidades que integran la personalidad del personaje y reflejan su comportamiento ético. El carácter posee cuatro rasgos básicos: *bondad*, *conveniencia*, *semejanza* y *constancia*. La bondad tiene que ver con la decisión adoptada por el personaje, en el transcurso del relato, respecto del comportamiento que ha de seguir. La conveniencia, alude al decoro, cualidad básica de la fábula. La semejanza hace referencia a la necesidad de no apartarse de la tradición en el tratamiento de los personajes. La constancia exige que el personaje se mantenga fiel a su personalidad, a lo largo de la obra, y que no sufra cambios en su conducta moral, en caso contrario, caería en contradicción, atentando contra el decoro y la coherencia (Poética 1459a).

Con el transcurrir del tiempo se impone un esquema más evolutivo de los personajes; los recursos para reflejar los cambios que se van operando, ahora en el interior de ellos, son básicamente dos: asignar esta labor al narrador para que se produzca una suerte de distanciamiento; o hacer que el personaje exprese directamente sus pensamientos, sensaciones o emociones.

En la época moderna surgen otros procedimientos importantes para la caracterización de los personajes como: el monólogo interior y la corriente de la conciencia; en ambos casos, la vida interior se convierte en fundamento en la caracterización del personaje.

La caracterización de un personaje alude, entonces, a su constitución como tal; lo concretiza como agente de la acción para que pueda desplegar sus roles en el universo de la ficción y, a su vez, pueda ser reconocido por el receptor. La caracterización comienza por entregarle una identidad, un nombre propio con caracteres individualizadores. Desde un punto de vista semiótico, entonces, se convierte en un signo complejo que se construye, a partir de sus rasgos distintivos y opositivos particulares. (Hammon: 1972).¹¹

En el siglo XX, los primeros en abordar al personaje, desde un punto de vista teórico, fueron los formalistas rusos. Primero, Tomachevski¹² lo estudia como un complejo de motivos destinado a servir de conector en la trama narrativa. Greimas como una unidad léxica del discurso que posee tres semas básicos: una entidad figurativa, animación, e individuación. Este conjunto de semas constituirá la identidad del personaje (Greimas, 1970. 298-299). Barthes (1970, 14-15), por su parte, en *S/Z* reafirmará la prevalencia del personaje sobre la acción y lo caracterizará como un complejo de propiedades narrativas o semas regulados por códigos específicos. El personaje es, desde este punto de vista, el producto de una combinación más o menos estable y, más o menos, compleja de una serie de rasgos que deciden, en último término, su personalidad. Es importante, en este sentido, el rol del nombre propio porque estos rasgos se unifican a partir de él. *«Cuando semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo Nombre propio y parecen adherirse a él, nace el personaje... El Nombre propio funciona como el campo de imantación de semas; al remitir virtualmente a un cuerpo arrastran la configuración sémica a un tiempo evolutivo (biográfico). En principio, el que dice Yo no tiene nombre (es el caso del narrador proustiano), pero de hecho Yo se convierte inmediatamente en un nombre, su nombre. En el relato (y en muchas conversaciones) Yo ya no es un pronombre, es un nombre, el mejor de los nombres; decir Yo es infaliblemente atribuirse significados; es también, siempre proveerse de una dirección biográfica, someterse imaginariamente a una evolución inteligente, significarse como un objeto de un sentido al tiempo.»* (Barthes: 1970, 55-56).¹³

La postura de Barthes es retomada por Chatman (1978, 126-141); quien profundiza mucho más en el estudio de la naturaleza y en la procedencia de los rasgos propios del personaje narrativo. Llega a considerarlo como un ente autónomo de la historia. Para establecer estos rasgos, Chatman recurre a la psicología. Cada uno de ellos, constituye una determinada personalidad, un hábito o un conjunto de hábitos que, a su vez, estarán determinados por la época y/o por un determinado sistema de valores. Con esto Chatman indica la relación del personaje con su cultura. Junto a estos rasgos caracterizadores, el adjetivo es, sin duda, un elemento importante en la caracterización de personajes porque, del mismo modo que los indicios, refleja cualidades que se mantienen a lo largo de la trama. Los personajes se presentan, de este modo, como un conjunto de atributos, como un complejo de rasgos que va atravesando la cadena sintagmática de acontecimientos. Por otra parte, el papel del lector, en el momento de interpretar a los personajes, es muy importante porque, para codificar sus cualidades, éste

¹¹ Hammon, Phillipe. 1972: «Pour un statut sémiologique du personnage», *Littérature*; 6.

¹² Tomachevski. 1982: *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal.

¹³ Barthes, Roland. 1980: *S/Z*, México, Siglo XXI.

debe recurrir a una suerte de competencia de rasgos tipicados por una determinada comunidad sociocultural; donde, a su vez, concurren disciplinas de diverso orden: sociología, ética, psicología, religión, antropología, etc.

Como vemos, el personaje es un signo complejo que, por una parte, es presentado sintagmáticamente por el texto a través de los acontecimientos; y por otra, depende de los rasgos que una determinada cultura le asocia. Sus atributos, al mismo tiempo que son signos individualizadores son, también, signos de relación, con los otros personajes del relato. De este modo, se van justificando las relaciones que se establecen entre ellos. En el comienzo del relato, el personaje no es más que un significante vacío; pero de forma progresiva, se va llenando de significaciones, gracias a sus atributos y a sus relaciones con los otros personajes del sistema general del texto (Hamon: 1972, 96-99). Recordemos cómo el discurso de un determinado personaje, por ejemplo, experimenta cambios continuos de acuerdo a las variaciones que se establecen en el sistema de valores del texto literario.

Como hemos ido reseñando, la construcción de un personaje es el resultado de una interacción muy rica entre los signos que integran su identidad; los que reflejan su conducta y los que expresan sus relaciones con los demás personajes. En última instancia, el diseño de un personaje sólo termina en el proceso textual donde, recién, podemos ver su realización estética y su existencia literaria. Además, la autonomía que puede adquirir, en el relato, es tal que puede presentarse él mismo, en forma directa. También puede ser presentado, por el narrador, por otro personaje o por una combinación de las modalidades anteriores. Cuando el personaje es presentado por otro personaje, la información se ve condicionada y filtrada por el punto de vista del personaje-narrador. En este caso, el comportamiento se limita, por ejemplo: a testimonios de otros personajes, a documentos encontrados o a un conocimiento particularmente emocional que lo logre expresar convincentemente. En otras palabras, su imagen dependerá de la actitud del narrador. Si el personaje es presentado por un narrador ajeno a la historia (extradiegético), lo habitual es que el narrador le reserve un lugar específico para la caracterización básica. En estos casos el volumen de información es, de hecho ilimitado, por el carácter omnisciente del narrador. En cambio, en los relatos heterodiegéticos del siglo XX el narrador testigo es mucho más discreto y va diseminando los rasgos a lo largo del relato. En este caso, el uso del estilo indirecto libre le permite ahondar en la conciencia del personaje. No obstante, lo más habitual en el relato es la combinación de procedimientos en la presentación del personaje. La información pasa del narrador al personaje o a otro personaje o de un personaje a otro, etc. De este modo se obtiene una visión plural y diversa.

El estudio de los personajes es, como hemos visto, una aventura teórica interesante y su estudio nos permite comprender por qué alguno de ellos llegan a convertirse en clásicos en la galería universal de personajes. Otras veces, llegan a constituirse en verdaderas tipificaciones de la condición humana del hombre, no sólo para la cultura literaria en que se gestaron sino porque al trascenderla, simbolizan una condición humana universal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR e Silva. 1972. **Teoría de la literatura**, Madrid, Gredos.
- ALLOT, Miriam. 1966. **Los novelistas y la novela**. (Cf. cap. III Los personajes) Madrid, Gredos.
- AYALA, F. 1970. **La estructura narrativa**, Barcelona, Crítica.
- BRIOSCHI, Di Girolamo. 1988. **Introducción al estudio de la literatura**, Barcelona, Bosch.
- BOOTH, W. 1974. **La retórica de la ficción**, Barcelona, Bosch.
- FORSTER, E.M. 1983. **Aspectos de la novela**, Madrid, Debate.
- GARRIDO, Antonio. 1997. **El texto narrativo**, Madrid, Síntesis.

INSTITUTO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE

