ESCUELA DE DOCTORADO
INTERNACIONAL DE LA USC

CLARA
COBO GUIJARRO

Tesis doctoral

PERSONAJE Y NARRATIVIDAD: CONVERGENCIAS TEÓRICAS Y COMPARADAS (NOVELA Y CINE)

Santiago de Compostela, 2024

Programa de doctorado en Estudios de la Literatura y la Cultura

ESCOLA DE DOUTORAMENTO
INTERNACIONAL DA USC

TESIS DOCTORAL

PERSONAJE Y NARRATIVIDAD: CONVERGENCIAS TEÓRICAS Y COMPARADAS (NOVELA Y CINE)

Autora
CLARA COBO GUIJARRO

Director: Anxo Abuín González
Tutor: Anxo Abuín González

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS DE LA LITERATURA Y LA CULTURA
SANTIAGO DE COMPOSTELA

A mis padres

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AGRADECIMIENTOS

Siempre agradeceré a mi director, Anxo Abuín González, que me animara a emprender la realización de una tesis doctoral. Los conocimientos y el rigor necesarios para afrontar esta investigación deben mucho a sus clases en el máster que cursé en la Universidad de Santiago de Compostela, así como al TFM que también dirigió. Después de tantos años, celebro que hayamos llegado hasta aquí y que haya sido testigo y partícipe de mi formación como investigadora.

Agradezco asimismo a Miguel Ángel Muro Munilla su hospitalidad y atención durante mi estancia de investigación en la Universidad de La Rioja. Del mismo modo, quiero expresar mi gratitud a María Soledad Pérez-Abadín Barro, directora del Programa de Doctorado en Estudios de la Literatura y la Cultura, por brindarme su tiempo y su ayuda en todas las cuestiones administrativas relativas a la tesis.

Esta investigación no hubiera podido llevarse a cabo sin el servicio de préstamo interbibliotecario de la biblioteca de Aranda de Duero. Gracias a Pilar Rodríguez de las Heras, Mª Cruz Barahona y Esperanza Fernández Sordo por su comprensión y cariño. Muestro mi gratitud también a Jesús Tobes por su colaboración.

A lo largo de mi vida, mis profesores me enseñaron a *mirar* lo que yo tan solo intuía en libros y películas. Recuerdo ahora a Begoña Mateo, José Antonio Jiménez de las Heras, Darío Villanueva, Bernard Bentley, Stefano Ghislotti y Orietta Pinessi.

Agradezco a Gemma Miguel que confiara en mí para trabajar mano a mano en su proyecto de la Universidad de Burgos y a Vanesa Baños, por enseñarme su buen hacer.

Gracias a Ana Padilla Mangas por compartir conmigo su sabiduría y su amor hacia la obra de Antonio Gala.

Debo a Gala la experiencia formativa más enriquecedora de mi vida en su fundación, donde conocí a mis compañeros de promoción, que me acompañarán siempre.

Samuel, Martín y Jesús han hecho de Compostela mi hogar y de su amistad, el mejor ejemplo.

Doy las gracias a mis familiares y amigos que entendieron generosamente que la dedicación que exigía la tesis implicó renunciar a mucho tiempo compartido.

A mi pareja, porque aunque *mar calmo não faz bom marinheiro*, me ha ayudado a sostener el timón con firmeza y sosiego hasta llegar a puerto.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A mi hermana, que sabe mejor que nadie lo que se sufre cuando la incertidumbre irrumpe con fuerza. Sin su sostén emocional, yo no hubiera podido seguir adelante. Sin duda, de existir en los mundos de la ficción, ella sería mi personaje favorito.

Nuestros padres han empleado su vida en ofrecernos la mejor formación y la mejor educación. Aunque nunca podamos agradecerles todo lo que han hecho incondicionalmente por nosotras, espero que sepamos estar a la altura de su inteligencia, su bondad y el amor que nos profesan.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ÍNDICE

RESUMEN 4
INTRODUCCIÓN 5
OBJETIVOS 13
METODOLOGÍA 14

1. PRESUPUESTOS TEÓRICOS FUNDAMENTALES PARA UN ESTUDIO NARRATIVO

1.1. TEORÍAS FORMALISTAS Y POSTFORMALISTAS 15
1.1.1. El formalismo ruso 15
1.1.2. El Círculo lingüístico de Praga 22
1.1.3. Teorías del discurso bajtiniano 25
1.2. TEORÍAS ESTRUCTURALISTAS 29
1.3. TEORÍAS DE LA ESCUELA DE CONSTANZA 40
1.4. TEORÍAS PRAGMÁTICAS 50
1.5. TEORÍAS DE LA FICCIONALIDAD 60
1.5.1. Teoría de los mundos posibles 60
1.5.2. Teoría del realismo intencional 69
1.6. TEORÍAS COGNITIVAS 76

2. TEORÍAS DEL PERSONAJE NARRATIVO EN LA LITERATURA

2.1. MUNDO CLÁSICO Y PERSPECTIVA FORMALISTA 88
2.2. LA PERSPECTIVA ESTRUCTURALISTA 94
2.3. PERSPECTIVA SEMIOLÓGICA 102
2.4. LA PERSPECTIVA PSICOANALÍTICA 113
2.5. LA PERSPECTIVA DE LA CRÍTICA MÍTICA Y LA MITOCRÍTICA 123
2.6. LA PERSPECTIVA FENOMENOLÓGICA 135
2.7. LA PERSPECTIVA RETÓRICA 144
2.8. LA PERSPECTIVA NARRATOLÓGICA 152
2.9. LA PERSPECTIVA DE LA TEORÍA DE LOS MUNDOS POSIBLES 159
2.9.1. La persona ficcional y la voz autentificadora 159
2.9.2. El individuo no real y la identidad intermundos 168
2. 10. LA PERSPECTIVA DE LA FILOSOFÍA METAFÍSICA 183

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.11. La perspectiva de las ciencias cognitivas 194
2. 11.1. El modelo mental 194
2. 11. 2. El modelo intermental 211

3. NARRATOLOGÍA COMPARADA: LITERATURA, CINE Y PERSONAJE

3.1. La comunicación narrativa 227
3.2. Autor y lector intratextuales 238
3.3. Voz narrativa 250
3.4. Focalización 256
3.5. Tiempo 262
3.6. Sucesos 268
3.7. Espacio 275

4. EL PERSONAJE EN EL CINE

4.1. La especificidad del personaje cinematográfico 280
4.2. De la esfera de acción al actante 285
4.3. Del actante al tipo 289
4.4. Del tipo a la *persona* 295
4.5. De la *persona* al modelo mental 301
4.6. Del modelo mental a la respuesta emocional 311

5. RESULTADOS: EL PERSONAJE NARRATIVO. UNA SÍNTESIS

5.1. El problema del personaje 319
5.2. ¿Qué es el personaje? 323
5.3. Objetos de estudio y claves analíticas 330
5.3.1. Personaje, recepción y construcción 330
5.3.2. Personaje y acción 336
5.3.3. Personaje y caracterización 339
5.3.4. Personaje y clasificación 342
5.3.5. Personaje y tipo 347
5.3.6. Personaje y mito 360
5.3.7. Personaje y migración 369

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6. CONCLUSIONES 375
BIBLIOGRAFÍA 400

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RESUMEN

La tesis doctoral *Personaje y narratividad: convergencias teóricas y comparadas (novela y cine)* se ocupa de las principales teorías del personaje en las narrativas literaria y cinematográfica. Por las condiciones derivadas de su creación y su recepción, quizás este sea el elemento narratológico que ha despertado más debates, incluso para determinar su propia definición. Las distintas escuelas que han contribuido al desarrollo de la teoría de la narrativa se han aproximado al personaje, pero también lo han hecho otros círculos de la historia de la crítica literaria. Del mismo modo, desde un punto de vista comparatista, los estudios fílmicos han utilizado en buena medida la base de la narratología literaria para examinarlo en el relato cinematográfico, arrojando interesantes posibilidades. Por lo tanto, este trabajo se acerca al personaje ofreciendo una panorámica sobre las distintas perspectivas que han abordado el personaje narrativo en los siglos XX y XXI con el fin de presentar los principales objetos de estudio derivados del encuentro entre la crítica y el personaje.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

INTRODUCCIÓN

Finding Neverland (*Descubriendo nunca jamás*, 2004), dirigida por Marc Forster, es la adaptación cinematográfica de una obra de teatro firmada por Allan Knee y titulada *The Man Who Was Peter Pan* (1998). Quizá por esta razón, la película comienza mostrando el telón magenta de un teatro que, por otra parte, también puede rendir honores a su protagonista. Este filme presenta la historia del dramaturgo James M. Barrie (1860-1937), concretamente, la de una etapa biográfica en la que trató con la familia Llewelyn Davies en Londres. George, Jack, Peter, Michael y Nicholas, hijos de Sylvia y Arthur Llewelyn Davies, fueron determinantes en la vida del escritor escocés.[1]

La película muestra como el tiempo y los juegos compartidos con estos niños inspiraron la creación de la pieza teatral *Peter Pan*, *or the Boy Who Wouldn't Grow Up*, estrenada en 1904. En efecto, la historia sirvió para agradar a los pequeños antes de que se convirtiera en un texto literario. La muerte prematura del padre y, después, la de la madre, trajo como consecuencia que los niños fueran adoptados legalmente por el escritor, compartiendo la custodia con la abuela. En honor a la verdad, aunque finalmente lo consiguió, Barrie no era el tutor legal que Sylvia había designado, pero en la película se omite esta información.

A pesar de basarse en hechos reales, este filme hila realidad (la biografía no siempre fiel de Barrie) y ficción (la obra de teatro escrita por él). Este juego especular resulta mucho más complejo si tenemos en cuenta que los encuentros con la familia Llewelyn Davies motivaron también la escritura de dos novelas más: *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906), que primero apareció como un cuento, y *Peter and Wendy* (1911), esta última basada en la citada pieza teatral y en la que se da forma definitiva al personaje (Corcuera y Di Biase, 2012: xxii). No obstante, la genealogía de esta historia es mucho más amplia. Siguiendo a Alfonso Muñoz Corcuera, el primer antecedente puede rastrearse en el libro gráfico *The Boy Castaways of Black Lake Island* (1901), donde aparece el Capitán Swarthy, rol que asumía Barrie para divertirse con los niños y

[1] El pequeño de la familia, Nicholas, no aparece representado en el filme. Lo mismo sucede con el padre de los niños, fallecido en el filme aunque sí hay constancia de que Barrie tuvo relación con el padre de los niños en esta época.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que sería el germen del Capitán Garfio (2012: 295). Otro capitán figura después en la novela *The Little White Bird* (1902), y en esta sí se cita, por primera vez, a Peter Pan. Tanto el personaje como las aventuras que se narran son muy diferentes a las que recrearía después. Por último, tal y como concluye Muñoz Cocuera, Barrie escribió otros tres textos más que remiten a la figura de ese niño que no se hace mayor.

De sobra es sabido el recorrido posterior de este personaje convertido en un producto cultural universal. El encuentro de Peter Pan con otro medio no tardó en llegar. El propio Barrie llegó a elaborar un guion que tuvo que reescribir para dirigirlo a un público más infantil. Finalmente, con Barrie fuera del proyecto, la película muda *Peter Pan*, de Herbert Brenon, vio la luz en 1924. Pero, sin duda, en el imaginario colectivo pervive la película de animación del mismo nombre que realizó la factoría Disney en 1953. Hay otras reescrituras fílmicas posteriores en las que late la esencia de la historia de Barrie. Son algunos ejemplos *Hook*, de Steven Spielberg (1991); *Peter Pan*, de P. J. Hogan (2003); o la más reciente, *Pan*, de Joe Wright (2015). Bruce K. Hanson (2011) ha ofrecido una cuidada relación de obras teatrales y películas en *Peter Pan on Stage and Screen* (*1904-2010).*

El primer musical sobre Peter Pan se estrenó en Broadway en 1954 y se ha repuesto en numerosas temporadas, la última en 2014. Este espectáculo se adaptó para el canal de televisión estadounidense NBC y atrajo a 65 millones de espectadores. La vida televisiva de Peter Pan está ligada desde entonces y hasta la actualidad a la producción de series para un público familiar. Por ejemplo, Syfy, que ya emitió una miniserie sobre este personaje en 2011, comunicó en 2020 su implicación en un proyecto que retoma las aventuras de Peter Pan en el contexto vital de una Wendy adulta.

El tirón de esta trama también se ha apoderado de las narrativas hipermedia. *Peter Pan: A Story Painting Adventure*, de Novotrade Software Ktf. fue lanzado en 1993 y *Peter Pan: Adventures in Never Land* fue desarrollado por Doki Donki para PlayStation y Windows en 2002, fiel a la iconografía de Disney, con sucesivas versiones.

El universo del cómic tampoco se ha resistido a la representación de este icono. De hecho, en 2019 se confirmó la reedición de *Peter Pan*, la precuela gráfica que creó Régis Loisel entre 1990 y 2004. Asimismo, también ha sido reeditada la trilogía en torno al *Peter Pank* de Francesc Capdevila (Max), que ofreció una lectura punk del relato de Barrie a partir de 1984.

En efecto, todas las artes se han rendido ante el personaje. Numerosas novelas se han inspirado en el protagonista de Barrie. Muñoz Corcuera destaca *Peter Pan in Scarlet* (2006) de

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Geraldine McCaughrean y la serie de libros de Dave Barry y Ridley Pearson que se inició en 2004 con *Peter and the Starcatchers* (Muñoz Corcuera, 2012: 322). La primera novela mencionada ha sido considerada la secuela oficial de *Peter y Wendy*, pues recibió la aprobación del Great Ormond Street Hospital, titular de los derechos de autor. Por el contrario, los textos de Barry y Pearson pueden ser entendidos como una precuela de la historia ideada por Barrie.

También la danza se ha ocupado de esta historia. En nuestro país destacó el proyecto pedagógico *Peter Pan ballet* (2019), a cargo de los bailarines y bailarinas de la escuela de Víctor Ullate, que programó representaciones a lo largo de toda la geografía nacional. Asimismo, las artes plásticas han encontrado en el país de Nunca Jamás su auténtico paraíso. Las primeras ilustraciones del personaje son de Arthur Rackham, Alice B. Woodward y Francis D. Bedford. En la actualidad, se cuentan por decenas. Una de las últimas ha sido elaborada por el dibujante español Antonio Lorente para la última edición de Edelvives (2019). Del mismo modo, existen muchas canciones del panorama musical nacional e internacional que hacen referencia a la pérdida de la infancia, motivo que simboliza el personaje y que ha inspirado las letras de Ismael Serrano ("Si Peter Pan viniera"), El canto del loco ("Peter Pan"), Arcade Fire ("Peter Pan"), Ruth. B ("Lost Boy") o Kelsea Ballerini ("Peter Pan"). Por último, si paseamos por los jardines de Kensington nos encontraremos con un Peter Pan bañado en bronce. Esta no es la única estatua del emblemático protagonista de Barrie, ya que hay otras que pueden localizarse en Liverpool, Toronto, Bruselas, Perth o Camden.

Como hemos visto, el personaje trasciende los márgenes de la ficción para asentarse en nuestra vida cotidiana. Tanto es así que Peter Pan también se ha convertido en una marca de una crema de cacahuete ("Peter Pan peanut butter"), de una industria de pescado y marisco ("Peter Pan Seafood"), de una compañía discográfica ("Peter Pan Records") o de una compañía de autobuses ("Peter Pan Bus Lines"). El nombre de Peter Pan se tomó también para titular una operación diseñada para trasladar niños cubanos a Estados Unidos en 1962 e incluso para denominar un síndrome en 1983. El psicólogo norteamericano Dan Kiley se sirvió del personaje de Barrie para explicar el conflicto interno de algunas personas que se niegan a enfrentar la madurez. Después de *The Peter Syndrome: Men Who Never Grow Up*, Kiley escribió *The Wendy Dilemma. When Women Stop Mothering Their Men* (1985).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Esta apresurada revisión sirve para ilustrar cómo un ser de ficción puede erigirse en un fenómeno cultural, alcanzando la categoría de mito.[2] A lo largo de estas líneas apenas se ha mencionado el argumento de la historia que Peter Pan protagoniza, ni tampoco se ha presentado al personaje con precisión. La razón es sencilla: no hace falta. No es exagerado decir que todo el mundo tiene en mente la imagen virtual de un niño volador guiando a Wendy y sus hermanos por el cielo de Londres hacia la segunda estrella a la derecha y todo recto hasta la mañana, es decir, hacia el país de Nunca Jamás. O que Peter Pan es un niño que no quiere dejar de serlo para que el tiempo no le persiga, como al cadavérico Capitán Garfio. O que basta creer en las hadas para que Campanilla no muera. O que Wendy, finalmente, se hizo mayor.

Determinados personajes se enraizan en la cultura popular universal y sobreviven en la memoria colectiva generación tras generación. Este fenómeno parece ser razón suficiente para que los estudios literarios y culturales presten atención a esta categoría narratológica. Huelga decir que, salvo el personaje, ningún elemento literario ha sido objeto de procesos de mitificación semejantes. Además, basta ojear lo anteriormente expuesto para reconocer que el personaje se posiciona como un objeto de estudio muy complejo.

Un personaje como Peter Pan puede ser examinado a la luz de la historia de la literatura y, concretamente, en el contexto del ocaso de la literatura victoriana. También como representante de la literatura fantástica o de la literatura infantil. Esto último no impide, a su vez, que la lectura de este personaje pueda ser distinta a los ojos de un adulto, pues un mismo relato puede acoger distintos lectores implícitos.

Desde un punto de vista comparatista, se antoja fascinante revisar la trayectoria del personaje en su recorrido por los diferentes géneros literarios, pues, en el ejemplo citado, fue primero personaje teatral y después personaje narrativo de cuento y novela en manos de un mismo autor. En el mismo orden, como en el caso que nos ocupa, un mismo personaje puede ser

[2] Con motivo del centenario de la publicación de *Peter y Wendy*, los citados Muñoz Corcuera y Elisa T. Di Biase editaron un libro con estudios sobre Peter Pan entendido como personaje literario, icono cultural y mito literario. Los autores definen el paradigma mítico de Peter Pan de la siguiente manera: "El fenómeno de la conversión de Peter en un mito moderno quizás se deba a que da forma a un ansia que se gestaba en la sociedad de aquella época y que ha adquirido potencia a lo largo de los años: el ansia de juventud y de eternidad. También tienen mucho que ver con esto la inmensa profundidad y el misterio que irradia como imagen, la facilidad con que se pueda utilizar como metáfora de muchas situaciones de la vida humana, su capacidad de albergar un número de antítesis: la luz y la oscuridad, la muerte y la vida enterna, la alegría infantil y una cierta oscuridad siniestra, el olvido y la nostalgia, etc. y la calidad ya de por sí profunda y multifacética de sus fuentes mitológicas y literarias que remiten a una gran variedad de referentes con distintos pesos psíquicos y culturales" (2012: xvii). Por otro lado, desde una perspectiva psicológica con base junguiana, Ann Yeoman (1999) también se ha ocupado del mito de Peter Pan y la eterna juventud.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

recreado por diferentes autores, bien ciñéndose a la historia original o, por el contrario, ubicándolo en precuelas o secuelas.

Este tratamiento intertextual del personaje puede ampliarse con la aparición del personaje en otros medios. A día de hoy nadie pondría en duda que Peter Pan es un personaje transmedial. Al servicio de los intereses de los distintos medios, la caracterización del personaje puede resultar alterada. Es fácil que un videojuego o un cómic exploten la actitud aventurera de Peter Pan por la audiencia a la que se dirigen, mientras que la letra de una canción o el contenido de un anuncio publicitario posiblemente se centren en la dimensión simbólica que alberga su negativa a crecer. Así, en un personaje caben muchos personajes. Pero esto no implica que no se consolide una versión canónica. Esto sucede con el Peter Pan de la película de Disney, dulcificado en comparación con el de Barrie, donde lo siniestro aguarda tras la fantasía.

Por otro lado, si paseamos por Kensington Gardens no nos encontraremos nunca con Peter Pan, pero sí es cierto que su autor pasó mucho tiempo en ese espacio. De ahí que la escultura que homenajea al personaje se situara allí por expreso deseo de Barrie. Peter Pan no se refiere exactamente a ninguna persona, aunque en opinión de Rosalind Ridley, los personajes masculinos de los libros de Barrie se asemejan a su autor (2016: 5). Este, como hemos visto, sí aparece representado en la obra de teatro de Knee y en la película de Forster. Con ello, la dramatización de seres reales también abre una interesante vía de aproximación al personaje narrativo, siendo la autografía y la autoficción escenarios perfectos para tal fin. En este orden, como abordaremos más adelante, esta cuestión incentiva el debate sobre la propia ontología del personaje.

En este contexto cobra especial importancia asimismo la recepción del personaje. La representación en la ficción de una persona real genera en los lectores o receptores una ilusión de realidad que impone una credibilidad que probablemente supera la de otros documentos historiográficos. Esta suerte de *realismo intencional* (Villanueva, 1992), que permite que la percepción de la persona sea eclipsada por la voluntaria acogida del personaje, se extiende asimismo a los personajes fantásticos. No en vano, la historia de la literatura y del cine nos han regalado seres tan ajenos a nosotros, como capaces de despertar las más sorpresivas reacciones y las más hondas emociones. Es mágico que sin que pueda dirigirse a una persona, el personaje provoque complejos procesos de empatía e identificación, o actitudes de radical rechazo, en su caso.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lo propio sucede con las dinámicas cognitivas que experimentan los receptores al encontrarse con algunos personajes. El *ser* y el *hacer* de algunos personajes fueron tan bien recibidos por el público que con el tiempo se han erigido como prototipo de otros que, con nombres diferentes y situados en otros escenarios, suscitan una formulación de expectativas que los receptores esperan ver cumplidas. De este modo, el estudio de los tipos sociales y culturales ha permitido relacionar también personaje y género, ya que sobre estos arquetipos y estereotipos recae en buena medida la responsabilidad de portar las convenciones genéricas interiorizadas en el capital cultural de lectores y espectadores.

En suma, los personajes no se relacionan con los receptores, pero los receptores sí establecen relaciones con ellos. En la película con la que inaugurábamos este apartado, *Finding Neverland*, tiene lugar una última secuencia reveladora. Solo Peter, el mediano de los hermanos Llewelyn Davies, logra acudir al estreno de la obra de teatro de Barrie. El resto de los niños no puede acudir porque su madre está muy enferma. La alegría por el éxito de la representación se diluye días más tarde con la muerte de la progenitora. La última escena del filme se desarrolla en los jardines de Kensington, donde el escritor escocés conoció a los niños. Barrie encuentra a Peter en un banco del parque y se sienta junto a él. Muy triste, Peter confiesa que estaba convencido de que su madre nunca se iría. Barrie replica al niño afirmando que no se ha ido porque está en cada página de su imaginación. Y añade con aplomo que Sylvia se fue al País de Nunca Jamás y que siempre podrá visitarla. Pero, "¿cómo podré visitarla?" —pregunta Peter—; "creyendo que existe" —concluye Barrie— "Solo hay que creer". "Ya la veo" —dice Peter—. Y, apenas un instante después, mientras el niño recrea mentalmente la imagen de su madre, los espectadores dejamos de ver a estos personajes que mediante un efecto desaparecen del banco en el que estaban conversando. Efectivamente, tampoco nosotros volveremos a verlos. Ellos no existen. Pero eso no quiere decir que no nos cueste despedirnos de ellos.

Las reflexiones anteriores, inspiradas por un solo personaje, demuestran que no existe una única forma de aproximarse al personaje narrativo, ni hay un método específico para analizarlo. Un personaje puede ser revisado a la luz de las características de un período de la historia literaria o de las convenciones de un determinado género. De este modo, el personaje puede ser considerado un tipo narrativo, un tipo social o un estereotipo orientando así su caracterización. Por otra parte, el examen de esta, es decir, el reconocimiento de sus rasgos físicos, psicológicos y de los roles que encarne también permiten valorar su individualización. Más compleja se antoja

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

esta tarea cuando se trata de personajes históricos, inspirados por personas de carne y hueso. Desde el punto de vista estructural, también puede conocerse su dimensión actancial.

Por otro lado, cuando una historia inspira otras recreaciones, elaboradas por el mismo o distinto autor en el mismo medio o en otro, los personajes recibirán el tratamiento de seres transtextuales, transmediales o transficcionales. Entonces, la continuidad de los rasgos y las acciones del personaje cobran especial interés, pudiéndose percibir también la actualización, la revisión o la caricaturización de los mismos. Además, dependiendo de su transcendencia textual, mediática y social, podrá valorarse su condición de mito.

Este aspecto desvela la relevancia que ha tenido el personaje narrativo en los procesos de recepción literaria y cinematográfica, pues la respuestas cognitivas y emocionales derivadas del encuentro del público con el personaje parecen haber superado el interés que antes suscitaba la creación de los seres de ficción. En efecto, los procesos de recepción del personaje han motivado la reanudación de interrogantes cruciales: qué es un personaje o en qué condiciones se manifiesta su existencia.

En relación con esto último, el título de nuestro trabajo *Personaje y narratividad: convergencias teóricas y comparadas (novela y cine)* contiene una noción que consideramos conveniente aclarar. Algirdas J. Greimas y Joseph Courtés definieron la *narratividad generalizada* como "el principio organizador de todo discurso" ([1979] 1982: 274) después de haber valorado en la entrada de su diccionario cómo opera esta entre las dos formas de concebir el discurso, bien como una simple "concatenación de frases", o bien como "un todo de significación, un acto del lenguaje con sentido, que comporta su propia organización" (1982: 273). A pesar de que Greimas y Courtés no obviaron situar en el tablero la dimensión pragmática del término, fue Gerald Prince quien, de forma manifiesta, relacionó la narratividad con la actividad del receptor: "The degree of narrativity of a given narrative depends partly on the extent to which that narrative fulfills a receiver's desire by representing oriented temporal wholes" ([1987] 2003: 65). De este modo, tal y como ha concluido José Ramón Valles Calatrava, Prince ofreció una concepción de la narratividad "donde se hace presente el papel de la cooperación interpretativa lectorial en la producción del sentido" (2002: 464). Atendiendo a esto, frente al término *narrativa*, indisociablemente unido a este elemento narratológico, decidimos que era oportuno vincular al personaje con este significado que Prince concedió a la *narratividad*. No en vano, a lo largo de su periplo teórico, el personaje ha ido conquistando los

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

territorios del receptor para poder ser definido, al fin, en el seno de una experiencia comunicativa, imaginativa y subjetiva.

Todas las cuestiones esbozadas en esta introducción serán tratadas en la presente investigación. En el primer capítulo se expondrán los presupuestos teóricos fundamentales para un estudio narrativo, en los que se presentará, en líneas generales, el trabajo de escuelas teóricas que han contribuido a sentar las bases de la narratología y sus relaciones con otras áreas de conocimiento. En el segundo capítulo nos ocuparemos de las principales teorías del personaje novelesco que se han elaborado en los siglos XX y XXI, con la excepción de las referencias a la antigüedad clásica. El tercer capítulo lo dedicaremos a la narratología comparada mediante la elaboración de una panorámica sobre la relación de las principales categorías narratológicas en las narrativas literaria y cinematográfica. En el mismo, también valoraremos la vinculación del personaje con estos elementos narrativos a través de la herencia teórica recibida. Este apartado precede al cuarto capítulo, en el que se valorarán las aportaciones de los estudios fílmicos sobre el personaje, teniendo en cuenta los préstamos recibidos de la crítica literaria. Por último, en el quinto capítulo se expondrán los resultados de esta revisión teórica. En él se establecerá la síntesis de las cuestiones primordiales que, a modo de estado de la cuestión, son indispensables para afrontar el estudio de un personaje narrativo en la literatura y en el cine.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

OBJETIVOS

El propósito general de esta investigación es la recopilación de las principales teorías que se han desarrollado sobre el personaje para determinar los objetos de estudio primordiales sobre este elemento narrativo. Para ello, se proponen una serie de objetivos específicos:

1. Seleccionar, estudiar y presentar las distintas teorías del personaje narrativo en la literatura a partir de las propuestas de las escuelas clásicas ligadas a la narratología en los siglos XX y XXI, pero también con las contribuciones de otras ramas de la crítica literaria.

2. Comprender desde una perspectiva comparada las aportaciones de los estudios fílmicos a la teoría del personaje narrativo que toman como base las aportaciones teóricas que ha ofrecido la crítica literaria.

3. Explorar la complejidad del personaje narrativo a través de las teorías mencionadas exponiendo los problemas que siempre han orbitado en torno a él.

4. Establecer como resultados de la investigación los objetos de estudio que se consideren más relevantes, con el fin de proponer un estado de la cuestión del personaje narrativo. Esta última visión panorámica pretende que estos aspectos puedan tenerse en cuenta a la hora de confrontar el análisis de un personaje específico.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

METODOLOGÍA

El primer paso de nuestra metodología requirió la lectura de los manuales de teoría de la literatura e historia de la crítica literaria relativa a los siglos XX y XXI para establecer la base teórica fundamental de un estudio narrativo. En segundo lugar, se consideró igualmente importante la lectura y el examen de los volúmenes de narratología literaria y cinematográfica, así como los diccionarios específicos de estas áreas. Estas primeras aproximaciones permitieron sostener la dimensión comparada de esta propuesta, examinando las relaciones entre literatura y cine tomando como base los elementos narrativos. Asimismo, este recorrido bibliográfico general vehiculó, por un lado, la identificación de fuentes primarias de obligada lectura y, por otro, una primera aproximación a las teorías del personaje narrativo aludidas en estas publicaciones.

En tercer lugar, se examinaron los libros dedicados al personaje en el cine y en la literatura. A continuación, se llevó a cabo una exhaustiva exploración de la presencia del personaje en publicaciones periódicas españolas y extranjeras.

Habiendo valorado y estudiado esta bibliografía, se seleccionaron las principales perspectivas sobre el personaje literario, ligadas a las escuelas teóricas que las produjeron. Estas no solo han ofrecido un amplio desarrollo de esta figura narrativa, sino que su latencia a lo largo de las décadas en los distintos manuales de teoría de la narrativa impedía desligar el objeto de estudio de su marco teórico de origen. Sin embargo, en el caso del personaje cinematográfico se decidió apostar por una concreción distinta. La teoría del personaje cinematográfico se ha cimentado en buena medida sobre la teoría del personaje literario, que había sido pormenorizadamente estudiada en este trabajo. Por ello, se fijaron distintas categorías que referían al personaje para aglutinar los diversos estudios sobre el mismo.

Por último, habiendo logrado proyectar una panorámica sobre la teoría del personaje en nuestro tiempo, se redactaron los resultados. Estos se elaboraron mediante la revisión de los capítulos anteriores y el establecimiento de los objetos de estudio que se han revelado como aspectos clave para enfocar el análisis de un personaje narrativo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1. PRESUPUESTOS TEÓRICOS FUNDAMENTALES PARA UN ESTUDIO NARRATIVO

1.1 TEORÍAS FORMALISTAS Y POSTFORMALISTAS

1.1.1 El formalismo ruso

La fundación del Círculo lingüístico de Moscú en 1915, con Roman Jakobson al frente, y la creación de la Opojaz (Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético) en 1917, determinaron los orígenes del formalismo ruso. David Viñas Piquer indicó, además, una tercera entidad: el Instituto Nacional de Historia del Arte de San Petesburgo, relevante para este movimiento teórico: "Es interesante advertir —explica Viñas Piquer— cómo las tres instituciones citadas señalan los tres enfoques que conforman la perspectiva crítica del formalismo: el enfoque *lingüístico* (Círculo Lingüistico de Moscú), el enfoque *poético* (*Opojaz*: Sociedad para el Estudio del lenguaje poético) y el enfoque *histórico* (Instituto Nacional de Historia del Arte)" (2007: 353). A pesar del clima revolucionario y de la crisis económica, los formalistas desarrollaron su actividad con relativa continuidad, muy influenciados en su inicio por las vanguardias artísticas. Victor Erlich —uno de los difusores del formalismo junto a Tzvetan Todorov— distinguió tres etapas en el desarrollo del movimiento: 1916-1920 (inicio); 1921-1926 (consolidación), y 1926-1930 (crisis y disolución). A partir del año 1924 los formalistas tuvieron que enfrentarse a numerosos detractores, especialmente después de las críticas de Trotski, pero la defensa de estos culminaría con la publicación de las tesis de Iuri Tinianov y Roman Jakobson en 1928. De acuerdo con Raman Selden ([1985] 1987: 15), las exigencias comunistas en dicha época, a pesar de distorsionar el formalismo puro, tuvieron como consecuencia algunas de las mejores obras hasta la fecha. Los trabajos del Círculo de Bajtín y las incipientes aportaciones del Círculo lingüístico de Praga fueron prueba de ello.

Las inquietudes de los formalistas albergaron un ánimo científico que desembocó en las siguientes áreas definidas por Viñas Piquer (2007: 356):

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Estudio intrínseco de la literatura (descarte de otros aspectos contextuales emocionales, o sociales).

- Delimitación del objeto literario específico de estudio (la *literariedad* o *literaturidad* según Jakobson).

- Distinción entre lo literario y lo extraliterario.

- Selección de términos precisos para el enfoque correcto de sus estudios.

- Diferenciación de los distintos estratos —vinculables entre sí— de la obra literaria.

- Establecimiento de una metodología abierta.

El principal objetivo de los formalistas fue la consolidación de una ciencia de la literatura. Por ello, uno de sus principales campos de batalla fue la distinción del lenguaje común, con finalidad comunicativa, de un lenguaje poético. Viktor Shklovski, figura más representativa de la primera etapa del formalismo, dedicó varios ensayos a esta cuestión. En su obra *El arte como artificio*, publicado en 1917, se enraizó el concepto de *desautomatización*, que evidenciaba la singularidad de la percepción del objeto artístico. De hecho, los formalistas no estaban interesados en la actividad perceptiva, sino en las fórmulas que el artista adoptaba para alcanzar el efecto de *extrañamiento* en su público (Selden, 1987: 16; Viñas Piquer, 2007: 360). Es más, las nociones de *extrañamiento* y de *revelación de recursos* acuñadas por Shklovsky influyeron en la idea de *distanciamiento* de Bertold Brecht, quien también consideraba que el arte debía mostrar su condición de objeto elaborado (Selden, 1987: 19). No obstante, el punto débil del desarrollo del concepto de *desautomatización* residía, precisamente, en la posibilidad de la automatización de lo mostrado. Esto les llevaría a reflexionar en adelante sobre la teoría de *la dominante* y sobre el propio desarrollo histórico de la literatura. De hecho, tiempo después, el término *desautomatización* sería relevado por el de *función*, concepto deudor del pensamiento de Jan Mukařovský y Iuri Tinianov que abordaremos a continuación.

En la segunda etapa del formalismo se publicó el libro *Teoría de la literatura* ([1925] 1982), de Boris Tomashevski, así como *La teoría del "método formal"*, escrito por Boris Eichenbaum en 1925. En este tiempo se ampliaron las áreas de estudio a otras artes. De acuerdo con Robert Stam ([1992] 1999), fue muy importante la publicación de *Poetika Kino* en 1927, una antología que cuenta con la participación de Eichenbaum y Tinianov, entre otros, en la que se hablaba de un "uso «poético» del cine análogo al uso «literario» del lenguaje que ellos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

emplearon para los textos verbales" (1999: 28). En los inicios se precisaba que el cine se calificara como arte y, para ello, los formalistas rusos consideraron necesario traspasar las fronteras de la narratividad:

> La defensa del carácter antinaturalista del arte cinematográfico va unida en casi todos los integrantes de la escuela formalista rusa a la especulación sobre la posibilidad de un cine que rompiese con el modelo narrativo-ficcional impuesto por las exigencias de los públicos mayoritarios y que sería consecuencia del desarrollo de sus posibilidades de superación de la realidad profílmica. Aunque se refieren a él con diversas denominaciones —cine poético, cine abstracto, cine antirrealista, cine sin argumento— todos ellos coinciden en la afirmación de que la potencialidad artística del cine no se agota en la vertiente narrativa. Así, Eikhenbaum comenta la antinarratividad del gran primer plano en su capacidad de abstraer la imagen del decurso temporal cumpliendo una función semejante a la desempeñada por la *fermata* (pausa silenciosa) en el lenguaje musical. O Tinianov, quien se refiere como «cine poético» a aquel en el que, frente al cine narrativo, predomina el argumento sobre la trama, poniendo como ejemplo de poeticidad los primitivos filmes cómicos norteamericanos. En el mismo sentido se pronuncia Shklovski, al distinguir entre cine «de prosa» y cine «de poesía», caracterizando a este último por el predominio de los rasgos formales sobre los semánticos (Pérez Bowie, 2010: 54)

Aunque los formalistas no dedicaron un espacio al cine, sus contribuciones hubieran sido igualmente de gran valor, pues, con el tiempo, los semióticos extrapolarían la «especificidad» de la literatura al séptimo arte. Adicionalmente, la concepción del texto fílmico como campo de elementos y códigos también es deudora del formalismo.

Pero la diversificación de las vías de conocimiento en el seno del formalismo se centró especialmente en el objeto literario. En aquel tiempo se verificó un interés por los géneros literarios y, específicamente, por la teoría de la prosa. Los investigadores rusos consolidaron un enfoque en el que la obra literaria era considerada un sistema jerárquicamente organizado, razonamiento que se extendería a la conceptualización de los géneros e incluso a la historia literaria. En 1927, Tinianov llamó "*función* constructiva de un elemento de la obra literaria (en tanto que sistema) a su posibilidad de entrar en correlación con los otros elementos del mismo sistema y, en consecuencia, con el sistema entero" (2005: 75). Se evidenciaba entonces que un principio dinámico late en la obra literaria, dada la posibilidad de la interactividad dentro del sistema. Pero lo realmente innovador —tal y como reconoció José María Pozuelo Yvancos— es la implicación histórica que alcanzó esta teoría: "por más que el formalismo ruso se inaugurase en un férreo sincronismo crítico, este no les impidió evolucionar hasta ser pioneros en la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

involucración en el estudio de la literariedad de los fenómenos evolutivos" (1988: 37). Para ello, el desarrollo del concepto de *función* fue clave, de acuerdo con Viñas Piquer:

> Si tenemos en cuenta el concepto de *función* comprenderemos que lo que los formalistas querían era estudiar cómo funcionan en el texto literario los mecanismos o principios constructivos y cómo estos convierten el texto en un todo organizado. Esto los llevó al concepto de *sistema literario* y luego al de *estructura*, que es la base del Estructuralismo. Manejaron estos conceptos cuando advirtieron que el estudio inmanente de la obra era una abstracción problemática. Cuando advirtieron, en definitiva, que la obra tenía que ser puesta en relación con el sistema literario y que además éste estaba siempre en correlación con otros sistemas culturales y sociales a través del lenguaje (2007: 363)

Como decíamos, antes del ocaso del movimiento, los formalistas sentarían las bases de la teoría narrativa posterior. Con el precedente de la *Poética* de Aristóteles, los jóvenes rusos también distinguieron trama (*sjuzet*) y fábula. En el núcleo de los formalistas rusos, Tomashevski denominó trama al "conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra. […] La trama se opone al argumento [fábula], el cual, aunque está constituido por los mismos acontecimientos, respeta en cambio su orden de aparición en la obra" ([1925] 2005: 88). Por lo tanto, el argumento es la construcción narrativa de la trama.

Con el tiempo, esta distinción ha sido revisada e incluso ampliada, como se mostró en la ilustrativa relación ofrecida por Fernando Cabo Aseguinolaza y María do Cebreiro Rábade Villar.[3] Ciertamente, tal y como convinieron los autores, la oposición más extendida ha sido la de *historia* y *discurso.* Para su formulación, Tzvetan Todorov ([1966] 1970), quien, por otra parte, contribuyó a divulgar las teorías de los formalistas rusos en occidente, tomó de la teoría de la enunciación de Émile Benveniste la citada distinción. Así, en el marco narrativo, la *historia* contiene los acontecimientos expuestos y el *discurso* hace referencia al modo de relatarlos:

> En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. Esta misma historia podría habernos

[3] La tabla aparece en la página 191 de su *Manual de teoría de la* literatura (2006), editado por Castalia. Los autores aportan la siguiente aclaración: "Sin complicar más las cosas, tenemos un conjunto de categorías que se aproximan en su sentido, aunque sin coincidir nunca del todo entre sí. Según los casos, los distingos terminológicos dependen de oposiciones como la del ámbito de los hechos frente al de su representación poética (Aristóteles), la del orden sintagmático causal frente al orden artístico (formalistas) o la del efecto referencial del lenguaje frente a la reflexividad enunciativa (Benveniste y Todorov). E incluso el principio dual dominante admite ser incrementado con alguna dimensión suplementaria, como acabamos de ver, al tiempo que se sostiene su pertinencia sobre un presunto orden genético del relato. […] El cuadro permite apreciar diferencias cruciales. Así, la que separa el ámbito de los hechos no sometidos a ningún tipo de elaboración de lo que sería el resultado de la imposición de una trabazón causal, o la que diferencia esta configuración causal-cronológica de la articulación que se percibe en el texto. Con todo, importa no perder la conciencia de las profundas diferencias conceptuales que separan unos modelos y otros" (2006: 191).

> sido referida por otros medios: por un film, por ejemplo; podríamos haberla conocido por el relato oral de un testigo sin que ella estuviera encarnada en un libro. Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos lo hace conocer (1970: 157)

Aunque más adelante nos ocuparemos del estructuralismo francés, en este punto creemos conveniente apuntar que también Gérard Genette se sumó a estas reflexiones, focalizando su interés en la noción de *relato.* En *Figuras III* ([1972] 1989) Genette recogió tres sentidos atribuidos a dicho término. El primero y más generalizado concierne al "el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos" (1989: 81). Con el segundo se refiere a una serie de sucesos y a las relaciones entre estos. Por último, el tercer sentido designa el acontecimiento narrativo, es decir, "el acto de narrar tomado en sí mismo" (1989: 82). Para Genette, *historia* y *relato* son indisociables, pues ambos son producto simultáneo de la *narración*:

> Propongo, sin insistir en las razones, por lo demás evidentes, de la elección de estos términos, llamar *historia* al significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo, y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce (1989: 83)

Tiempo más tarde, Seymour Chatman ([1978] 1990), siguiendo la guía estructuralista de Tvetzan Todorov, dividió la estructura del relato en dos planos: el plano del contenido, la *historia* (sucesos [acciones y acontecimientos] y existentes [personajes y escenarios]) y el plano de la expresión, el *discurso* (comunicación narrativa y punto de vista). Chatman consideró que la historia responde al *qué* se cuenta y el discurso al *modo* de hacerlo. Asimismo, la manifestación del discurso puede ser verbal, cinematográfica, pantomímica etc. (1990: 27). Por ello, Chatman aportó ejemplos de obras literarias y cinematográficas indistintamente. Además, el estadounidense no fue el único, ya que la diferenciación de niveles fue bien recibida por teóricos del cine como David Bordwell y Kristin Thompson ([1979] 1997).

Muchos de estos componentes fueron esbozados por Tomashevski en su *Temática* ([1925] 2005), donde se ocupó del análisis de una obra narrativa. El autor tipificó la voz narrativa a partir de una teorización del punto de vista. Asimismo, también se refirió a las funciones que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

desempeñan el tiempo y el lugar de la narración. Pero son otras categorías analíticas las que han recibido una mejor acogida.

Según Tomashevski, el análisis de la obra puede ejecutarse mediante la división de esta en unidades temáticas, pero existen pequeñas partes no analizables, que no pueden ser descompuestas, que el teórico denominó *motivos*. Y apuntó a propósito de estos: "Los motivos de una obra son heterogéneos. Una simple exposición de la trama nos revela que ciertos motivos pueden ser omitidos sin destruir por eso la continuidad de la narración [motivos libres], mientras que otros no pueden dejarse de lado sin alterar el nexo de causalidad que une los acontecimientos [motivos asociados]" (2005: 89-90). Los motivos pueden estructurarse según su relevancia. Hay motivos dinámicos, estáticos o preparatorios. Y, de acuerdo con la evolución de la trama, el conjunto de motivos que rompen el equilibrio inicial y desencadenan la acción se llama *nudo* (2005: 92). Para el correcto desarrollo narrativo los motivos deben estar bien coordinados. El procedimiento que justifica su correcta inserción es denominado *motivación.* Tomashevski diferenció entre *motivación compositiva* (utilidad para la trama), *motivación realista* (verosimilitud de la trama) y *motivación estética* (singularidad para la trama) (2005: 98-106). Por último, el autor cedió un espacio para la comprensión del personaje, de la que nos ocuparemos en otro lugar. En suma, el teórico ruso no solo sentó las bases del análisis del relato narrativo, sino que su pensamiento no dejó fuera al lector. Al contrario, pues, a su modo de verlo, el ensamblaje de los motivos y las situaciones dramáticas debe ser una actividad que provoque la simpatía del lector.

Sin embargo, la prueba de la sistematización de los motivos en un determinado corpus es deudora del trabajo de Vladimir Propp ([1928] 1998). Tal y como apuntaba Viñas Piquer (2007: 369-370), aunque fueron los autores del formalismo quienes antes mencionaron los motivos y las funciones, fue Propp quien demostró que estos eran operativos en el ámbito del relato desde un punto de vista comparatista, es decir, hallando la repetición de unidades temáticas en distintas obras. Además, el investigador señala que en la *Morfología del cuento*, Propp hizo un ejercicio descriptivo de los cuentos según sus partes constitutivas, ocupándose de la constitución de la fábula, no de la trama. Así, Propp inauguró el análisis del texto narrativo como historia, no como discurso. Por lo tanto, el teórico ruso trabajó en la estructura que subyace en la construcción del cuento y, para ello, prefirió utilizar el concepto de *función* pues, a su juicio, el término motivo no tenía aplicabilidad en su metodología. Este concepto —que Propp toma de Alexander Veselovsky en el contexto de los cuentos— hace referencia a la unidad indivisible del relato,

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

puede, en realidad, desagregarse. Propp puso como ejemplo la frase «Iván lucha contra el dragón». En ella, dragón bien podría sustituirse por otra fuerza, como el viento, y, el nombre de Iván, por otro sustantivo, como brujo. A juicio del ruso, este hecho evidenciaba la existencia de valores constantes y variables en los motivos. Así, Propp alcanzó su propio punto de partida:

> En todos los casos citados hay valores constantes y valores variables. Lo que cambian son los nombres (y al mismo tiempo los atributos de los personajes); lo que permanece constante son sus acciones, o sus *funciones.* De donde se puede concluir que el cuento atribuye frecuentemente las mismas acciones a personajes diferentes. Esto nos permite estudiar los cuentos *a partir de las funciones de los personajes.* Tendremos que determinar en qué medida esas funciones representan efectivamente los valores constantes, repetidos, del cuento. Todos los demás problemas dependerán de la respuesta que demos a esta primera cuestión: ¿Cuántas funciones comprende el cuento? (1998: 30)

Para Propp, una *función* es una acción principal no aislada, pues debe ser definida en el contexto global del relato. Los personajes que las ejecutan son elementos variables así como son variables las formas de realización de estas funciones. En definitiva, las funciones "son las partes constitutivas fundamentales del cuento" (1998: 32). Estas —un total de treinta y una— siguen siempre un mismo orden en los relatos, aunque no siempre aparezcan todas reflejadas. Estas funciones se reparten en siete *esferas de acción*, que se corresponden con diversas categorías de personaje (agresor, donante, mandatario, héroe, falso héroe, princesa y su padre) que vehiculan el cumplimiento de las mismas. En definitiva, siguiendo un razonamiento de Viñas Piquer, Propp determinó una *perspectiva sintagmática*, mediante la cual, el cuento se desarrolla con la presentación de treinta y una funciones que se ordenan de forma lineal y causal. A su vez, también ofrece una *perspectiva paradigmática* formada por siete esferas de acción:

> Siguiendo ambos caminos, llega Propp a una importante conclusión, en gran medida corroborada por las investigaciones del folclorista Alexander Veselovski: en el ámbito del cuento maravilloso existen unos esquemas fijos que han sido transmitidos de generación en generación, fórmulas fijas que pueden ir modificándose según el sentido que se les quiera dar en cada momento. Propp prevé también que, con el tiempo, se podrá hacer con la literatura contemporánea lo mismo que él ha hecho con los cuentos folclóricos de la Edad Media, porque, aunque parezca que la literatura contemporánea es más rica, más variada y más compleja en sus temas, el tiempo acaba simplificándolo todo y se impondrá también en este ámbito un análisis basado en el esquematismo y la repetición (2007: 372).

Los trabajos de Propp y Tomashevski tuvieron una amplia repercusión en los años posteriores. Dos años después de la publicación de *Morfología del cuento*, el grupo formalista se disolvió.

El formalismo ha trascendido en la historia de la crítica por la reivindicación de una ciencia de la literatura que defiende la autonomía del texto, razón por la que el análisis formal prescinde de factores extraliterarios. Su objeto de estudio no es la literatura, sino la *literariedad.* De acuerdo con esto, una de sus principales preocupaciones fue la de distinguir la lengua poética de la lengua estándar. Como hemos visto, en su búsqueda de la literariedad trazaron varias líneas de investigación que se ocuparon de diversos géneros. A sus ojos, el análisis formal del texto poético implicaba invertir la jerarquía significado-significante y prestar atención a las formas compositivas del poema, por ejemplo, a través del ritmo y la repetición. Los formalistas se interesaron por la percepción del objeto literario; por ello, el concepto de *desautomatización* adquirió suma importancia en sus investigaciones. Pero el interés la «obra en sí», entendida con el tiempo como un sistema, permitió que su pensamiento evolucionara y alcanzaran nuevas reflexiones sobre la historia literaria. En el marco de la teoría de la narrativa, su distinción de *fábula* y *trama*, así como la sistematización llevada a cabo en el análisis narrativo sentaría las bases del estructuralismo posterior. Pero antes de referirnos a los postulados estructuralistas debemos detenernos en el Círculo lingüístico de Praga y en el Círculo de Bajtín.

1.1.2 El Círculo lingüístico de Praga

Los postulados del formalismo ruso y el Círculo de Praga convivieron durante algún tiempo, ya que las primeras reuniones de los checos datan de 1926. Siguiendo a Viñas Piquer, la Escuela de Praga, "en su revisión del formalismo, quiere superar dos factores: el análisis meramente sincrónico y la inmanencia descriptiva. Creen que hay que cruzar los ejes sincrónico y diacrónico del lenguaje para entender el funcionamiento del habla en un momento dado" (2007: 375). Entre todos los participantes, destacan Roman Jakobson, y Jan Mukařovský, quien se erigió como figura central tras la marcha del primero en 1939.

Del trabajo de Jakobson cabe destacar la teorización de la *función poética* del lenguaje. Aunque llevaba trabajando en dicho concepto desde 1920, este fue plenamente desarrollado en su conferencia de 1959 "Lingüística y poética". A través de la función poética, definida por Jakobson como la orientación hacia el mensaje como tal, la palabra —explica Pozuelo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Yvancos— "es sentida como tal palabra por su forma misma, por su calidad fónica, morfosintáctica, léxica" (1989: 42).[4]

La distinción entre la función poética y la función comunicativa del lenguaje fue abordada asimismo por Mukařovský en las tesis de 1929 del Círculo Lingüístico de Praga, redactadas junto a Jakobson. En ellas ya establecieron cómo se manifestaba esta funcionalidad en los niveles fonológico, léxico y sintáctico. Sin embargo, la novedad que Mukařovský alcanza con el tiempo implica la relación de la función estética con la función social del lenguaje. El producto literario se relaciona con otros sistemas extraliterarios; por ello, según apuntaba Selden en su análisis de los postulados del checo, la función estética no puede ser considerada una "categoría hermética" (1987: 29). El producto literario puede ser revisado según una estructura y funcionalidad propias pero sin obviar otras relaciones externas propiciadas por su dimensión social. Este punto de vista, que aleja a Mukařovský de las tesis del formalismo, ya fue apreciado por René Wellek y Austin Warren en 1955:

> ¿Adónde puede llevarnos este criterio? Tal como lo aplican los rusos, es manifiestamente relativista. No existe norma estética —dice Mukařovský—, porque la esencia de la norma estética es ser quebrantada. No hay estilo poético que sea extraño siempre. Por eso —afirma Mukařovský—, porque la esencia de la norma es ser quebrantada. No hay estilo poético que sea extraño siempre. Por eso —afirma—, una obra puede perder su función estética y quizá, más adecuadamente, recobrarla…, una vez lo harto familiar puede perder su función estética y quizá, más adelante recobrarla…, una vez lo harto familiar vuelve a resultar incómodo (1985: 292).

Pero más allá de esto, tal y como sostuvieron Pozuelo Yvancos y Darío Villanueva en distintos trabajos, Jan Mukařovský y su discípulo Felix Vodička contribuyeron, sin pretenderlo a la formulación de una teoría de la recepción en el seno del Círculo lingüístico de Praga (1926-1948). Para Mukařovský, en palabras de Villanueva, "la obra de arte verbal no se puede reducir a su aspecto material —lo que él denominó el artefacto—, sino que debe ser considerada en cuanto objeto estético, esto es, la actualización del artefacto en la consciencia del receptor" (1994b: 24). El paso del tiempo y la variabilidad de la historia implican, por tanto, que "una obra de arte no es en modo alguno una magnitud constante: cualquier alteración en el tiempo, en el espacio, o en el medio social supondrá un cambio en la tradición artística del momento a través de cuyo prisma

[4] Para profundizar en la teoría de la *función poética* véase el estudio completo de Pozuelo Yvancos que acabamos de referir, que además incluye revisiones críticas del concepto (1989: 40-52).

se percibe la obra" (Mukařovský, [1939] 1977: 96).[5] Esta reflexión implica que la función estética depende de la norma estética de un momento dado, lo que determina que el acto de recepción se caracterice por un constante dinamismo: "Solamente en el curso de la historia literaria —apuntaba Pozuelo Yvancos a propósito de Mukařovský— y de las relaciones con las normas de género, período, el objeto estético obtiene una concretización y se percibe como tal objeto estético (…)" (1994a: 84). Todas estas reflexiones le condujeron a definir la noción de *estrucura.*

Precisamente Felix Vodička, discípulo de Mukařovský, tomó también de Roman Ingarden el concepto de *concretización* para afirmar que la mutabilidad de la norma estética implicaría nuevas concretizaciones de la obra de arte. Según Vodička, la concretización designa "the reflection of a work in the consciousness of those for whom it is an esthetic object ([1941] 1982: 110). De esta forma, el autor no solo contribuye a relacionar la noción de concretización con aquella de objeto estético, sino que, según sus propias palabras, una actividad cognitiva late en el mismo acto de la recepción. En buena medida, esto explica que las investigaciones de Vodička llegaran a la Universidad de Constanza (Villanueva, 1994b: 24).[6] Que Vodička afirmara que la obra de arte se transforma con los cambios temporales, sociales e incluso individuales, fue para Cesare Segre una manifestación de la grandeza del arte por "su capacidad para hablar de generación en generación, para revelarse a sí misma con la ayuda del tiempo" ([1969] 1970: 99).[7]

El desarrollo posterior de estas ideas no fue menor si tenemos en cuenta que Pozuelo Yvancos asoció las tesis de Mukařovský y Vodička a las expuestas por Lotman en *Estructura del texto artístico* ([1970] 1977), pues las series extrasistémicas —códigos ajenos a lo lingüístico— intervienen en la codificación del texto literario (Pozuelo Yvancos, 1994a: 84). Vodička abogaba por la parcelación de las áreas de estudio para aproximarse a una visión global de la historia

[5] Cita contenida en *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, estudio de 1939 publicado en español en *Escritos de estética y Semiótica del arte* (1977).

[6] En este punto cabe añadir una reflexión de Villanueva expuesta en su trabajo ya mencionado en estas páginas. El autor rompe una lanza a favor del formalismo ruso explicando que en los orígenes de la corriente tuvo cabida la fenomenología: "Las ansias de renovación científica de los jóvenes del Círculo lingüístico de Moscú encontraron fuente inagotable de inspiración en las *Logische Untersuchungen*, y, en general, en todo el pensamiento de Husserl, divulgado entre ellos por un discípulo suyo, Gustav Spet, que allí profesaba" (1994: 23). Además. añade que la influencia de los formalistas rusos, especialmente Eichenbaum, Tynianov, Sklovsky y Jakobson, llegó a la Escuela de Constanza (1994: 24).

[7] Décadas más tarde, en 2001, Segre insiste en la idea de que a pesar de la variabilidad de las interpretaciones debido al cambio de norma estética, la estructura del mensaje se mantiene. Y, aunque la recepción se efectúa de acuerdo con códigos diversos a los que articularon el mensaje artístico en la producción, el autor considera necesario "reconstruir los códigos de su emisión, puesto que fueron ellos los que presidieron la producción de su estructura" (2001: 14). El italiano toma como ejemplo obras que no se conservan tal y como fueron concebidas originalmente e incluso que han perdido su función primaria en privilegio de lo que él denomina «estética del fragmento». Esta idea deriva de un pasaje de *Esteticka funkce, norma a hodnota jako sociální* (1939) ["Función, norma y valor estético como hechos sociales (1977)], en la que Mukařovský plantea que la función estética tiene la capacidad de compensar otras funciones que el objeto artístico ha perdido con el paso del tiempo (2001: 13-14).

literaria. Por un lado han de valorarse las obras, especialmente las más exitosas y, por otro, las concretizaciones, especialmente de la crítica, en un período dado. Los postulados del círculo de Praga se sumaron a la crisis de la literariedad que motivó el agotamiento del estructuralismo francés. Aunque estas teorías fueron redactadas con anterioridad a la escuela nombrada, su difusión coincidió con esta etapa de desgaste. En el margen cronológico que estamos tratando —que coincide con el postformalismo ruso— quedan por explicar las vías de investigación de Mijaíl Bajtín y el denominado «círculo de Bajtín», también difundidas con posterioridad.

1.1.3 Teorías del discurso bajtiniano

Los trabajos de Mijaíl Bajtín pueden clasificarse en tres áreas diferenciadas que se opusieron al desarrollo teórico de otras escuelas: "una teoría del sujeto (contra el psicoanálisis freudiano), una teoría del lenguaje (contra la lingüística estructural) y una teoría literaria (contra el Formalismo)" (Viñas Piquer, 2007: 455). Si anteriormente hemos prestado atención al encuentro de la literatura con otras facetas de la cultura y otros sistemas de pensamiento que afloran en la actualización del texto literario, las aportaciones de Bajtín —muchas de ellas anteriores a la consolidación del estructuralismo— permiten reflexionar sobre el sujeto en sí mismo antes de abordar la comprensión lingüística y literaria.

Para Bajtín, siguiendo a Tatiana Bubnova, "el otro es la primera condición de la emergencia del sujeto que se dice 'yo' […]. El mundo es, pues, el territorio en el cual se desarrolla nuestra actividad, concebida siempre en una estrecha interacción con el otro" (2000: 17). El sujeto es portador de una conciencia dialógica propiciada por el encuentro dialógico que motiva el uso del lenguaje, que "nace del intercambio de voces del sujeto con el otro, con los demás" (Pozuelo Yvancos, 1994a: 86). Todas estas cuestiones alumbran la condición social del otro que, en palabras de Domingo Sánchez-Mesa, se define por "su interacción con los demás y no por su condición deseante o su carencia de ese otro" (1999:264).

La noción de *dialogismo* —contraria al monologismo que impone el psicoanálisis— ha sido objeto de muchas aplicaciones. De hecho, incluso el mismo Bajtín varió sus consideraciones sobre este concepto que encuentra en la literatura y, especialmente en la novela, su mejor desarrollo. La novela, afirmaba Bajtín, es un "fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal" formado por unidades de narración estilizadas de diversas formas y atribuidas a diferentes sujetos —el autor, el narrador, los personajes— que se integran en un sistema

armonioso y que, a su vez, manifiestan un "plurilingüismo social" ([1934-1935] 1989:80-81). Esto significa, según Viñas Piquer, que la polifonía y el dialogismo de la novela se asocien a "la capacidad para disimular el control absoluto que ejerce el autor sobre todos los resortes del texto" (2007: 461). Sin embargo, esto no conlleva «silenciar» la voz del autor, sino precisamente lo contrario.[8]

En otro orden, tampoco se olvidó Bajtín de los géneros discursivos —dedicó mucho tiempo a ellos durante la década de los treinta— que también se intercalan y combinan en la polifonía novelística; ni de otras variantes de la estilización escrita (también consideradas géneros), como las cartas o el diario, que el novelista integró junto a las voces.[9] Por lo tanto, la *dialogía* supone un reclamo para el receptor que, como aseveró Iris M. Zavala, ha de descifrar la poética dialógica:

> En suma, la poética dialógica involucra una intervención, una respuesta del lector que supone una transformación activa del mundo. Bajtín insiste con frecuencia en eso: la dialogía no es simplemente textual o teórica, no es sólo una manera de leer, ni un nuevo método "objetivo" o "científico", es una forma de comprender el mundo y transformarlo (1991: 109)

La posición del lector frente a la estructuración plurilingual y pluriestilística de la novela es la prueba que garantiza que la conciencia única no es posible. "Lo que realmente significa el dialogismo —apuntó Marcos Roca Sierra— es la emergencia de la concepción no unitaria del significado" (2003: 110). Esta percepción de la poética dialógica explica que se haya considerado a Bajtín como precusor de los postulados de la estética de la recepción. Roca Sierra añadió que el dialogismo bajtiniano "supone el desembarco de la relatividad en las ciencias humanas (ya que la inteligibilidad de la experiencia, de los objetos dados, se produce de acuerdo

[8] De acuerdo con Viñas Piquer: "Al dejar que cada lenguaje tenga su espacio propio en la novela, el *autor implícito* juega a esconder su voz —pero es un juego; siempre está ahí: se escucha— y deja que sean otras voces las que suenen, las que vayan conformando el texto. Pero es él —sólo él— quien permite que esas voces ajenas estén en su novela y, por tanto, lo ajeno está al servicio de lo propio, refleja la intención última del *autor implícito*, su ideología, su cosmovisión. Convencido de que «ningún acontecimiento humano se desenvuelve ni se soluciona en los límites de una sola conciencia» (1992: 328), Bajtín aplaude a quienes optan por iluminar la realidad representada desde distintos ángulos, es decir, desde distintas conciencias, porque es así como se facilita la entrada de la polifonía en la novela. Pero después de escuchar varias voces y de conocer, por tanto, varias conciencias tiene que quedar al descubierto la reflexión que quiere proponer el novelista. […] Entonces se comprende que el autor no es sólo el organizador de un diálogo, sino que participa también en él. Aunque su voz no es conclusiva, no es imperativa. Es sólo eso: su voz. Una más de cuántas participan en el diálogo social" (2007: 462).

[9] El concepto de *género discursivo* de Bajtín requiere varias apreciaciones. Según el teórico ruso, los enunciados (orales y escritos) se distinguen por el contenido temático, el estilo y la composición. Si estos tres factores, que hacen referencia a la «totalidad» del enunciado, se repiten permiten reconocer lo que Bajtín denomina *géneros discursivos*. Respecto a sus variantes, son géneros discursivos "los tipos del diálogo cotidiano según el tema, situación, número de participantes, etc.) como un relato (relación) cotidiano, tanto una carta (en todas sus diferentes formas) como una orden militar, breve y estandarizada; asimismo, allí entrarían un decreto extenso y detallado, el repertorio bastante variado de los oficios burocráticos (formulados generalmente de acuerdo a un estándar), todo un universo de declaraciones públicas (en un sentido amplio: las sociales, las políticas); pero además tendremos que incluir las múltiples manifestaciones científicas, así como todos los géneros literarios (desde un dicho hasta una novela en varios tomos)" (1982: 248-249).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

con la proyección de nuestra intencionalidad, no como resultado de su comprensión a partir de conceptos abstractos exteriores al sujeto que los percibe […])" (2003: 110).

Otra herramienta para superar el monologismo es la *carnavalización*, idea que Bajtín desarrolló en su libro sobre Rabelais (inédito hasta 1965). El autor señaló tres focos de interés en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*: las formas y los rituales del espectáculo (entre ellos, el carnaval), las obras cómicas verbales y, por último, las diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (2003: 10). Del carnaval medieval, Bajtín destaca su desarrollo al margen de la Iglesia y el Estado, lo que origina una suerte de "dualidad del mundo" regida por la risa (2003: 11). El carnaval es una fiesta que atrae a personas de todo tipo, brindando la oportunidad de invertir la jerarquía social allí congregada. Además, el citado evento no distingue entre actores ni espectadores, ni tampoco designa una escena: "es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes de la *libertad*" (2003: 13). La superación del orden social establecido, así como la elusión de tabúes y reglas cotidianas propician que la comunicación se generalice entre todos los participantes, brotando en dicho encuentro nuevas formas lingüísticas, literarias y performativas.

Por último, otro concepto bajtiniano que amenaza el monologismo responde al nombre de *voces enmascaradas*, que desarrolló en *Estética de la creación verbal* ([1979] 1982). La presencia de un texto en otro implica una relectura del original por su inserción en nuevo contexto, lo que produce asimismo una reformulación de la ideología primera. A pesar de que esta noción inspiraría otras concreciones similares, por ejemplo, la denominada *intertextualidad* por Julia Kristeva, Viñas Piquer explicó que esta y otras nociones estructuralistas similares se ciñeron "exclusivamente a un nivel textual y desocializaron así el concepto bajtiniano de voz enmascarada" (2007: 464).

En cualquier caso, más allá de la implicación ideológica del pensamiento bajtiniano, que Selden tildó de formalista y marxista (1987: 25), se ha de señalar su relevancia para la formulación de la teoría literaria posterior. La puesta en escena de la multiplicidad de voces de la novela —con los correspondientes puntos de vista de los personajes— y la concienciación sobre la necesaria independencia de estos supone una perspectiva revolucionaria. No olvidemos que Bajtín desplegó esta idea en *Problemas de la poética de Dostoyevsky*, publicado en 1929, un año después de que viera la luz la clásica obra de Propp, en la que los personajes eran considerados esferas de acción. Huelga decir por todo lo expuesto, no solo en referencia al personaje narrativo,

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que la teoría literaria bajtiniana sentó en gran medida las bases para la exploración y conceptualización de los elementos narratológicos.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1.2 TEORÍAS ESTRUCTURALISTAS

El estructuralismo checo, continuador del formalismo ruso, fue un antecedente del estructuralismo francés. Roman Jakobson se erigió como el principal representante de este hilo continuista, pues si primero perteneció al núcleo formalista, más tarde emigró a Praga, ciudad en la que se fundó el conocido círculo; y, por último, residió en EE. UU., donde conoció a Claude Lévi-Strauss. Además, es necesario señalar que, durante la formulación de los conceptos estructuralistas, se difundieron las teorías formalistas y los postulados de Bajtín, así como muchas aportaciones de la semiótica eslava.

El estructuralismo francés se abrió camino entre las disputas entre los defensores de la crítica tradicional y los abanderados de la *Nouvelle critique*, con Roland Barthes a la cabeza. La nueva crítica abogaba por un aperturismo en la interpretación literaria conciliando la existencia de diversos significados de una obra, así como por la acogida de otras vías de pensamiento. Barthes decretó la *muerte del autor* en un ensayo de 1967 y ratificó así el espíritu del estructuralismo que, en palabras de Selden, puede considerarse «antihumanista». De hecho —se justificaba el teórico— los mismos estructuralistas "han utilizado este adjetivo para poner de relieve su oposición a todas las formas de crítica literaria en las que el sujeto humano sea la fuente y el origen de significado literario" (1987: 68). Sin embargo, la distancia entre el ideario formulado (que culmina con la «muerte» del autor) y el establecimiento de una metodología estructuralista del análisis textual requiere ser examinada prestando atención al trasfondo lingüístico.

A los ojos de Jonathan Culler, la lingüística ha influido en la crítica francesa a través de varias premisas principales. En primer lugar, el modelo lingüístico se ofrece como una disciplina científica que determina un enfoque sistémico que permite evaluar en el seno de un sistema una "red de relaciones" ([1975] 1978: 358). En segundo lugar, la lingüística aporta una serie de conceptos para el análisis estructural de la obra literaria. El lingüista Ferdinand de Saussure —precursor del estructuralismo— fue el fundador de la semiología, definida como "una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social; formaría una parte de la psicología social, y, por consiguiente, de la psicología general; la denominaremos *semiología* (del griego *sēmeîon*, «signo»). Ella nos enseñaría en qué consisten los signos, qué leyes los rigen" (1980:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

42-43). Esta apreciación apareció en *Curso de lingüística general* ([1916] 1980), una contribución póstuma gracias a que sus alumnos recopilaron su teoría.

El despertar de la ciencia de la Semiología transcurrió en paralelo con la difusión ciencia de la semiótica, término acuñado por Charles S. Pierce en 1931. Sin embargo, aunque frecuentemente estos términos se han utilizado indistintamente, "algunos teóricos, como Julia Kristeva, han defendido que la *semiótica* estudia el significante, mientras que la «semiología» estudia el significado" (Stam, 1999: 21). Pierce entendía por semiosis "una acción, una influencia que sea, o suponga, una cooperación de *tres* sujetos, como, por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante" (citado en: Eco, [1976] 2000: 32). Pierce propuso una relación triádica por la que el signo representa al objeto mediante la acción del interpretante. Además, el estadounidense diferenció varios tipos de signos (en relación con el objeto): el *signo icónico*, el *signo índice* y el *signo simbólico*. El signo icónico se asemeja a su objeto (p.ej. una fotografía); el signo índice funciona como indicador de la relación real que le vincula al objeto (p.ej. el humo), y el signo simbólico, que tiene una relación no directa, sino convencional con su objeto (p.ej. una bandera).

Pero Saussure, cuyas teorías influyeron directamente en los estructuralistas, se centró en el signo lingüístico. El lenguaje es un sistema semiológico de primer orden y, por ello, la lingüística se constituyó como paradigma de todas las vertientes de la semiología. Saussure distinguió la *lengua* del *habla*, atribuyendo a la primera noción una dimensión social por la que la lengua es un instrumento convencional de los hablantes: "la lengua no es una función del sujeto hablante, es el producto que el individuo registra pasivamente […]" (1980: 40). Sin embargo, el habla implica una filtración individual para su realización: "el habla es, por el contrario, un acto individual de voluntad e inteligencia […]". Como él mismo concluyó, "al separar la lengua [*langue*] del habla [*parole*] se separa al mismo tiempo: 1º lo que es social de lo que es individual; 2º lo que es esencial de lo que es accesorio y más o menos accidental" (1980: 40).

Otra aportación fundamental fue la definición de la palabra como un *signo* formado por un *significante* y un *significado*. Así, el lenguaje se entiende como un sistema de signos lingüísticos que, según Saussure, se relacionan por oposiciones binarias. La caracterización de las relaciones en el sistema de la lengua también fue abordada por el teórico, distinguiendo entre *relaciones sintagmáticas* y *relaciones paradigmáticas*: "la relación sintagmática es *in praesentia*; se apoya en dos o más términos igualmente presentes en una serie efectiva. Por el contrario, la relación

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

asociativa une términos *in absentia* en una serie mnemónica virtual" (1980: 173). La propia configuración del modelo saussuriano, en el que apenas nos hemos detenido por razones de espacio, se erigió como cuestión primordial para la crítica en lo que refiere a su aplicabilidad en literatura. De acuerdo con Culler, el papel de la lingüística no es el de aportar un modelo específico de análisis, sino que más bien "indica cómo debemos emprender la construcción de una poética que sea a la literatura lo que la lingüística es al lenguaje" (1978: 360).

Los estructuralistas extrapolaron este modelo a los más diversos aspectos de la cultura, tal y como lo demuestran, entre otros, los estudios de Lévi-Strauss o Roland Barthes. De acuerdo con Selden, su objetivo persiguió desvelar "la «gramática», la «sintaxis» o los «esquemas fonémicos» de sistemas de significado humanos concretos, ya sean relaciones de parentesco, vestidos, alta cocina, discursos narrativos, mitos o tótems" (1987: 71). Lévi-Strauss reflexionó sobre el concepto de oposiciones binarias ideado por Saussure y lo aplicó al conocimiento humano y los sistemas culturales, que podían ordenarse según esa misma estructura de opuestos. En suma, la teoría antropológica de Lévi-Strauss llevó a cabo un análisis metodológico en el que no exploró el origen y el desarrollo de los mitos, ritos o prohibiciones, sino su sistemización bajo un orden binario-diferencial que podía extenderse a otras facetas de la cultura.

Notablemente influido por el antropólogo, y después de haber explicado su método en *Elementos de semiología* (1964), Barthes valoró la aplicabilidad de este orden en el análisis de los relatos. Se inauguró, así, una narratología estructuralista. En *Análisis estructural del relato* ([1966] 1970), Barthes confirmó que el relato entraña una jerarquía y propuso, en la obra narrativa, tres niveles de descripción. El teórico francés, constituyendo su teoría sobre una base lingüística, partió de una premisa: "toda unidad que pertenece a un cierto nivel sólo adquiere sentido si puede integrarse en un nivel superior" (1970: 14). Los niveles establecidos que han de integrarse en el nivel superior del relato son los siguientes:

1. El nivel de las *funciones*. Barthes celebra las aportaciones de Vladimir Propp y Claude Bremond para definir la unidad narrativa mínima —la *función*—, las clases de unidades y las reglas de la combinatoria funcional según las cuales se rige la sintaxis funcional.

2. El nivel de las *acciones.* En este apartado cobra relevancia la teoría actancial de Algirdas Julius Greimas. Barthes sitúa al personaje narrativo —el *actante*—, en el centro de su análisis. Los personajes son las unidades del nivel de las acciones.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3. El nivel de la *narración.* Este nivel es equivalente a la categoría del *discurso* de Tzvetan Todorov.

Estos niveles se vinculan por una «integración progresiva»: "una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código" (Barthes, 1970: 15). A continuación se explicará el nivel de las funciones y su lógica de integración, pues el nivel de las acciones, correspondiente al personaje, se examinará en su apartado correspondiente.

Como habían hecho los formalistas, Barthes también abogó por definir las unidades mínimas del relato. Estas son las *funciones*, entendidas como una unidad de contenido: el germen de un proceso de maduración. Hay dos grandes clases de funciones. Estas son *distribucionales* e *integradoras*. Las primeras, como ya se especificó, siguen la estela de las teorías de Propp y Bremond, y Barthes las denomina *funciones*. Las segundas, también funcionales, llamadas *indicios*, traen consigo un correlato heredando las apreciaciones de Tomashevski: "la compra de un revólver tiene como correlato el momento en que se utilizará" (1970: 19). En definitiva, explica Barthes, "las primeras corresponden a una funcionalidad del hacer y las otras a una funcionalidad del ser. […] Algunos relatos son marcadamente funcionales (como los cuentos populares) y, por el contrario, otros son marcadamente «indiciales»" (1970: 19). Además, no todas tienen la misma relevancia, pues algunas son determinantes para el desarrollo narrativo (*funciones cardinales*), mientras que otras actúan de «relleno» (*funciones catálisis*). Por otro lado, Barthes también distinguió entre *indicios* e *informantes*, siendo los primeros menos precisos que las segundas.

En su amplio estudio, Barthes incluyó las tres vías principales que ordenan la lógica de las acciones. Son aquellas de Bremond, Greimas y Todorov. Para Bremond, "todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción" ([1966] 1970: 90).[10] Para Todorov —quien se ocupó de analizar los tres modelos—, la propuesta de Bremond implicaba la integración de diferentes micro-relatos:

[10] Y añade una importante reflexión lógica: "Donde no hay sucesión, no hay relato sino, por ejemplo, descripción (si los objetos del discurso están asociados por una contigüidad espacial), deducción (si se implican uno al otro), efusión lírica (si se evocan por metáfora o metonimia), etc. Donde no hay integración en la unidad de una acción tampoco hay relato, sino sólo *cronología*, enunciación de una sucesión de hechos no coordinados. Donde, por último, no hay implicación de interés humano (donde los acontecimientos narrados no son ni producidos por agentes ni sufridos por sujetos pasivos antropomórficos, no puede haber relato porque es sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada" (1970: 90)

"Todos los relatos del mundo estarían constituidos, según esta concepción, por diferentes combinaciones de una decena de micro-relatos de estructura estable, que corresponderían a un pequeño número de situaciones esenciales de la vida" ([1966] 1970: 161). Si Bremond focalizaba su atención en las elecciones del narrador respecto a una combinatoria posible, el segundo modelo, ya esbozado previamente, se ocupaba de las oposiciones que pueden estructurar las funciones. Este es deudor de los trabajos de Greimas y Lévi–Strauss y tiene una base lingüística. Según Todorov, "se supone que el relato representa proyección sintagmática de una red de relaciones paradigmáticas" (1970: 163). En el tercer modelo Todorov fue más allá que Bremond y situó al personaje, mejor dicho, las relaciones del personaje, en el centro del análisis. Siguiendo la estructura actancial de Greimas, redujo las relaciones a tres: *deseo*, *comunicación* y *participación*. Y añadió: "todas las otras relaciones pueden ser derivadas de estas tres mediante dos *reglas de derivación.* Una regla tal formaliza la relación entre un predicado de base y un predicado derivado" (1970: 166). Según la *regla de oposición*, cada uno de los tres predicados posee un predicado contrario. Por ejemplo, adujo Todorov respecto a la relación de comunicación, lo contrario a un secreto es su revelación. Por otro lado, *la regla del pasivo*, de base lingüística, implica tener en cuenta la voz pasiva de los verbos utilizados en los predicados para expresar la correspondencia de las relaciones. De acuerdo con el estructuralista, dentro de la obra, los agentes (personajes) y los predicados son elementos estables. Por lo tanto, la variabilidad se deduce de las combinaciones entre ambas unidades estables. Las *reglas de acción*, por último, son las que motivan el desarrollo de las relaciones y, en consecuencia, el desarrollo del relato. A juicio de Selden, Todorov trató de establecer una "sintaxis universal de la narrativa" bajo el aspecto de "teoría científica", lo que supuso la reacción de los postestructuralistas (1987: 77).

Pero los estructuralistas no se ocuparon únicamente de la gramática que subyace en el universo narrado, sino que, más allá de la categoría de la *historia*, atendieron al *discurso* del relato, es decir, al nivel de la *narración* en el que se integran y adquieren sentido las funciones (nivel de las *funciones*) y los personajes (nivel de las *acciones*). Barthes comenzó diciendo que "así como existe, en el interior del relato, una gran función de intercambio (repartida entre un dador y un beneficiario), también, homológicamente, en el relato como objeto es lo que se juega en una comunicación: hay un dador del relato y hay un destinatario del relato" (1970: 32).

Barthes había aclarado previamente que narrador y personajes son seres de papel y, por lo tanto, figuras inmanentes al relato, por lo que se constituyeron como objeto de estudio. Estos no

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

abanderan la comunicación narrativa, ya que que esta corresponde al autor, teniendo en cuenta que "*quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe* no es quien existe" (1970: 34). No obstante, los estructuralistas no estuvieron interesados en los agentes de la dinámica comunicativa literaria, sino en el "conjunto de operadores que reintegran las funciones y acciones en la comunicación narrativa articulada sobre su dador y destinatario" (1970: 36).[11] El nivel de la *narración* no implica por tanto una transmisión del relato, sino propiamente una exposición (lo que salvaguarda el análisis inmanente). Pues más allá de este nivel —incidió Barthes—, "comienza el mundo, es decir, otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos) cuyos términos ya no son sólo los relatos, sino elementos de otra sustancia (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etc.)" (1970: 37).

Los estructuralistas marcaron la frontera de su análisis en la «situación del relato», es decir, en el conjunto de cuestiones que explican el consumo del relato, pues, más allá de estos protocolos, su competencia se extingue. En definitiva —concluyó el autor—, el papel del nivel de la *narración* es impreciso:

> Siendo contiguo a la situación del relato (y aún a veces incluyéndola) se abre al mundo en el que el relato se deshace (se consume); pero al mismo tiempo, al coronar los niveles anteriores cierra el relato y lo constituye definitivamente como palabra de una lengua que prevé e incluye su propio metalenguaje (1970: 37-38)

En relación con lo anterior, tal y como apuntaba Genette en la misma obra, el relato queda definido "como la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente por el lenguaje escrito" ([1966] 1970:

[11] Hay una vertiente del estructuralismo que sí se ocupa de la cuestión comunicativa, especialmente de la recepción literaria. Pero "lo que interesa al estructuralismo —aclara Viñas Piquer— no es lo que los lectores reales hacen, sino lo que un *lector ideal* debe saber implícitamente para llevar a cabo una lectura aceptable (una de las lecturas alternativas que son correctas). […] Sólo este lector puede analizar una obra de manera totalmente neutral, aséptica, sin que las limitaciones humanas ni los condicionamientos sociales y culturales le influyan. Como se comprenderá, ese *superlector* no es más que una ficción, una utopía del método estructuralista" (2007: 440). Jonathan Culler (1975) ha sido uno de los mayores defensores del concepto de «competencia literaria», noción que relaciona con las convenciones literarias: "Cualquier obra puede volverse inteligible si inventamos las convenciones apropiadas […]. Además, si una obra difícil pasa a ser inteligible posteriormente es porque se han desarrollado nuevas formas de leer que satisfacen la exigencia fundamental del sistema: la exigencia de sentido. La comparación de interpretaciones antiguas y nuevas iluminará el cambio en la institución de la literatura" (1978: 177). Culler propone señalar la "dependencia de la literatura con respecto a modos particulares de lectura", no sin antes especificar que la formulación de una teoría de la competencia literaria requiere dejar de lado las premisas de la crítica: "podemos partir del hecho de que podemos leer textos como literatura y después preguntarnos qué operaciones entraña eso" (1978: 185). Las convenciones pueden cambiar dependiendo de la época en la que se inserta la obra, del género en el que se inscribe o de la ideología que subyace. Por ello, el investigador habla de "conjuntos de expectativas" respecto al texto, lo que inevitablemente alude a ciertas operaciones comparativas que implican un conocimiento del mundo y un conocimiento de la tradición literaria. También insiste en el artificio que entraña la actividad lectora, de ahí la necesidad de estudiar las formas de lectura. Así, la diversidad de interpretaciones —la propia manifestación de esta posibilidad— permite el abordaje de textos más complejos que cuestionan nuestras propias expectativas. De alguna manera, Culler nos sugiere que la institución literaria se expande en la misma medida que la reflexión sobre la actividad lectora. Tal y como él concluye, "el significado de la palabra es lo que revela al lector, mediante las acrobacias en que le hace participar en relación como los problemas de su condición, como *homo significans*, creador y lector de signos. Así pues, la noción de competencia literaria acaba haciendo de base de una interpretación reflexiva" (1978: 187).

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

193). En este aserto queda patente, de nuevo, la ambigüedad que caracterizó al acto narrativo en el corazón del estructuralismo, lo que no impidió a sus teóricos preguntarse por la representación. En esta cuestión, el papel de Todorov y Genette fue fundamental.

Como ya anticipamos, la división entre *historia* y *discurso* es deudora del trabajo de Todorov, quien reformuló la distinción previa de Tomashevski. El propio Todorov también acuñaría con el tiempo el término *narratología* en su *Grammaire du Décaméron* (1969) para referirse específicamente a la teoría de la narración literaria. En su estudio ya mencionado, "Las categorías del relato literario", Todorov se ocupó también del segundo nivel del relato, es decir, del relato como *discurso*, cuyo contenido sería mucho mejor acogido que el propio de la *historia.* En este ensayo, Todorov estudió los «aspectos del relato», que se definen por el grado de conocimiento de la historia que tiene el narrador respecto al conocimiento de los personajes; de los «modos del relato», que se identifican con los tipos de discurso; y, por último, del «tiempo del relato».

A propósito de *À la recherche du temps perdu* (Marcel Proust, 1908-1920), Genette aportó en *Figures III* ([1972] 1989) uno de los ensayos más determinantes para la configuración de la disciplina conocida como narratología. Publicado en plena crisis del estructuralismo, cuando Barthes ya había abrazado la poética postestructural, esta obra presentó un enfoque metodológico y riguroso de herencia formalista-estructuralista y "plenamente reconciliable con metodologías diversas (marxistas, psicoanalistas)" (Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, 2005: 472). En este estudio, como ya observamos, distinguió entre *historia*, *narración* y *relato*, siendo este último el equivalente al nivel del *discurso* de Todorov. En su análisis, consciente de las propuestas del búlgaro, arrojó nueva luz sobre el tiempo, el modo y la voz del relato. Esta aportación, junto con la anterior de Todorov y la posterior de Chatman, que extendería el objeto de estudio al cine, son fundamentales para delimitar una teoría de la narración. En definitiva, los estudios estructuralistas fueron esenciales para el desarrollo de la narratología literaria y cinematográfica, cuyos principales conceptos y estrategias abordaremos más adelante.

A finales de los años sesenta, el estructuralismo cedió paso al postestructuralismo. Hasta entonces, el método lingüístico-formalista había sido dominante, pero en los setenta se produjo un cambio de turno y emergieron, entre otras disciplinas, la semiótica y la pragmática literarias. La lingüística cedió su interés al habla, el estudio de la lengua quedó relegado a un segundo plano y, en suma, el *signo* quedó desplazado por el *significante*. El postestructuralismo fue un fenómeno intelectual plural que germinó desde la semilla estructuralista, de la que nunca ha

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

podido desprenderse a pesar de su celebrado crecimiento. Selden sostuvo que en el intento del postestructuralismo de reírse del estructuralismo, también se rieron de sí mismos pues, "en efecto, los postestructuralistas son estructuralistas que de pronto se dan cuenta de su error" (1987: 89). Más empático se mostraba recientemente Sergio Tonkonoff cuando afirmaba que "el gesto distintivo del postestructuralismo es claustrofóbico, y del más amplio espectro" (2021: 36)

Con todo, es justo concluir que la corriente estructuralista imprimió una profunda huella en la teoría literaria posterior. Además, su influencia puede percibirse en otras áreas de conocimiento, como en el caso de los estudios fílmicos. De hecho, en *Análisis estructural del relato* se cedió un espacio a «La gran sintagmática del film narrativo» de Christian Metz. De acuerdo con Robert Stam, "la noción de lenguaje cinematográfico era ya un lugar común en los escritos de algunos de los más tempranos teóricos del cine ([1992] 1999: 47). Para argumentar esta idea, este mencionó a precursores de los estudios fílmicos como Riccioto Canudo, Louis Delluc, Vachel Lindsay, Béla Balázs y, también, a los formalistas Tynianov y Eichenbaum. Con el tiempo, el concepto de lenguaje cinematográfico formaría parte de las gramáticas de Raymond Spotiswoode y Robert Bataille. "Sin embargo —apuntaba Stam—, fue solo con el advenimiento del estructuralismo y la semiótica en los años sesenta, cuando el concepto de lenguaje cinematográfico fue explorado en profundidad por teóricos como Umberto Eco, Pier Paolo Passolini y Christian Metz" (1999: 48).

Metz, el más determinante de todos ellos, en un principio se preguntó si el cine era lengua o lenguaje y, una vez que se decantara por la existencia de un «lenguaje cinematográfico», también se preocupó por el signo cinematográfico en analogía con la lingüística. Finalmente concluyó que "la verdadera analogía entre el cine y el lenguaje, por tanto, funciona no al nivel de las unidades básicas, sino más bien en su naturaleza sintagmática común. Moviéndose de una imagen a una segunda, el cine se convierte en lenguaje" (Stam, 1999: 57).[12] En palabras de Metz, "hay una gran sintagmática del film narrativo. Un film de ficción se divide en un cierto número de *segmentos autónomos.* Evidentemente su autonomía es sólo relativa, puesto que cada uno adquiere su sentido en relación con el film" ([1966] 1970: 147). Para desarrollar su teoría, el francés trató de identificar los elementos autónomos y los sintagmas que forman, así como las

[12] En otro lugar, Stam explica la especificidad del lenguaje cinematográfico: "El lenguaje literario, por ejemplo, es el conjunto de mensajes cuya materia de expresión es la escritura; el lenguaje cinematográfico es el conjunto de mensajes cuya materia de expresión consiste en cinco pistas o canales: la imagen fotográfica en movimiento, el sonido fonético grabado, los ruidos grabados, el sonido musical grabado y la escritura (títulos de crédito, intertítulos, materiales escritos en el plano). El cine es un lenguaje, en suma, no sólo en un sentido metafórico amplio sino también en tanto conjunto de mensajes basados en una materia de expresión dada, y en tanto lenguaje artístico, como discurso y práctica significante caracterizado por condiciones específicas o procedimientos de ordenación" (2001: 136).

elecciones y combinaciones que originan esta sintagmática. De acuerdo con Stam, las nociones de *diégesis* y *oposiciones binarias* sustentan la propuesta de Metz:

> En la *Poética* Aristóteles utiliza DIÉGESIS para referirse a un modo de representación que implica más el «contar» que el «mostrar». En 1953, Etienne Souriau resucitó el término para designar la «historia contada» de una película, después de lo cual fue elaborada por Gérard Genette en el análisis literario, antes de que Metz la importara al interior de la teoría fílmica. […] En el cine, la palabra diégesis se refiere a la instancia de la película representada, la suma de la DENOTACIÓN de la película, es decir, la narración en sí misma, más el espacio ficcional, las dimensiones temporales implicadas en y por la narración (personajes, paisajes, sucesos, etc.) e incluso la historia tal y como es recibida por el espectador. […] El proyecto de Metz también se basa en la noción de las OPOSICIONES BINARIAS desarrollada por fonólogos como Jakobson y Trubetskoy. Del mismo modo que el fonólogo extrae de los fenómenos acústicos heterogéneos asociados con el uso de la lengua los elementos clave que desempeñan un papel en la comunicación, que sirven en un sentido o en otro para transmitir información, así Metz, a la hora de definir los sintagmas, opera a través de una serie de dicotomías binarias sucesivas: un sintagma consiste en un plano o más de un plano, es cronológico o acronológico; si es cronológico puede ser bien consecutivo o simultáneo, lineal o no lineal, continuo o discontinuo. Los diversos tipos de sintagmas son susceptibles de TEST DE CONMUTACIÓN, es decir, CONMUTABLES, etimológicamente «cambiar juntos», es decir, la sustitución de uno por el otro, en el plano del significante, produce un cambio definitivo en el plano del significado (Stam, 1999: 58-59).

Por lo tanto, los sintagmas o tipos sintagmáticos se relacionan con la diégesis, es decir, con el filme entendido como un todo. Por ello, ambos deben tenerse en cuenta, pues es la manera de operar sobre significantes en relación con el significado último de la obra.

Para diferenciar los segmentos autónomos Metz utilizó tres premisas: la unidad de acción, el tipo de demarcación y la estructura sintagmática. Y, finalmente, definió seis tipos sintagmáticos que en adelante serían ocho: "de estos seis tipos, cinco son *sintagmas*, es decir, unidades constituidas por varios planos. El sexto está constituido por los segmentos autónomos consistentes en un solo plano, es decir, los *planos autónomos*" (1970: 147). Estos son la *escena* (continuidad espacio-temporal asociada a una acción determinada como sucede en el teatro); la *secuencia* (unidad más compleja que puede estar vinculada a varios espacios. En ella no es necesario que coincidan el tiempo fílmico y el tiempo diegético. Con el tiempo, Metz distinguiría entre *secuencia episódica* y *secuencia ordinaria*); el *sintagma alternante* (equivalente a tres subtipos: montaje alternativo, montaje en paralelo y montaje alternado); el *sintagma frecuentativo* (sucesión de diversas acciones que implican encadenamientos temporales para aportar sensación de unidad); el *sintagma descriptivo* (presentación de diversos espacios, seres o

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

acciones que aporten información sobre la escena), y el *plano autónomo* (que no se vincula únicamente al plano secuencia, sino también a otro tipo de insertos [no diegético, subjetivo, desplazado, diegético y explicativo] incluidos en un sintagma con el que no se relacionan de forma directa).

En conclusión, Metz afirmó "que existe una organización del lenguaje cinematográfico, una suerte de «gramática» del film, que no es ni arbitraria (contrariamente a las verdades gramáticas), ni inmutable (evoluciona incluso más rápido que las verdaderas gramáticas)" (1970: 152). Para Metz solo la lingüística general y la gramática general aportan el marco adecuado para el estudio del lenguaje cinematográfico. "Lo que requiere ser comprendido —añadió con rotundidad—, es el hecho de que los films se comprendan" (1970: 153). Con el paso de los años, el teórico francés desviaría su interés hacia otros focos, pero nadie duda de la relevancia de esta sintagmática para fijar el foco sobre el significante cinematográfico. De hecho, tal y como aseveró Stam, "*La Grande Syntagmatique*, sean cuales sean sus carencias, todavía ofrece el modelo más preciso hasta la fecha para tratar los procedimientos específicos de la ordenación de la imagen del cine narrativo" (1999: 69).

Con posterioridad, Metz se centró en el estructuralismo hjemsleviano produciendo una apertura del estudio semiológico del cine. *Langage et cinéma* (1971) es un libro fundamental donde todavía aborda su Gran Sintagmática, pero entendida como un subcódigo relacionado con el montaje. Concretamente, en esta obra explicó que el lenguaje cinematográfico está formado por códigos y subcódigos cinematográficos y no cinematográficos. Estos últimos pueden identificarse en otras artes e incluso en otras facetas de la cultura. En opinión de José María Paz Gago, Metz, marcado por sus propias contradicciones, utiliza la teoría de los códigos "[…] poniendo de relieve la heterogeneidad de lenguajes y sistemas, de códigos que configuran el discurso fílmico, dotándolo de su extraordinaria capacidad comunicativa. […] Este nuevo camino será continuado por Eco, Garroni y Bettetini en Italia, Lotman e Ivanov en la entonces Unión Soviética" (2002: 373).

A pesar de las debilidades de los postulados de Metz,[13] su exploración de la semiología lingüística fue fundamental para la formulación y evolución de lo que Paz Gago (2002) ha denominado *semiótica fílmica de primera generación*. En relación con esto, para el investigador gallego, también fueron trabajos contribuyentes a la formulación de la semiótica del cine la *semiótica general* de Greimas, con aplicabilidad a todo tipo de discursos, y la *semiótica del*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[13] Véanse las reflexiones de Stam al respecto (2001: 146-147).

observador, de Jacques Fontanille. Con el tiempo, la semiótica fílmica se distanciaría de la huella estructuralista para reivindicar su propia autonomía.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1.3 TEORÍAS DE LA ESCUELA DE CONSTANZA

La fundación de la Universidad de Constanza (1966) supuso un cambio significativo para el abordaje de la obra literaria. Los pensadores vinculados a esta institución desarrollaron líneas de investigación que originiarían la después denominada *Rezeptionsästhetic* o, en su versión traducida, la *Estética de la recepción*. Fueron trabajos inaugurales *La historia literaria como desafío a la ciencia literaria*, discurso pronunciado por Hans Robert Jauss el 13 de abril de 1967, y *Para una historia literaria del lector*, de Harald Weinrich, que se publicó en el mismo año (Mayoral, 1987: 7). Habría que añadir, de acuerdo con Montserrat Iglesias Santos (1994: 37), *La estructura apelativa de los textos*, discurso proclamado por Wolfang Iser en esa misma universidad un año más tarde. En los primeros años se tildó de revolución científica lo postulado por esta escuela y, con el tiempo, alcanzó una acogida generalizada y un alcance internacional a pesar de que sus propulsores eran personas jóvenes pertenecientes a una universidad nueva. En palabras de Arnold Rothe, para este círculo alemán, "la cuestión no es ya saber según qué reglas —históricas o ahistóricas— ha sido producido un texto, sino de qué manera y bajo qué condiciones se efectúa la recepción de un texto, especialmente en cuanto que obra de arte" (1987: 16). Los autores más aplaudidos de esta corriente fueron Hans Robert Jauss y Wolfang Iser.

Los principales presupuestos teóricos de esta escuela hallaron sus raíces en la fenomenología de Edmund Husserl que Jauss utilizó para formular sus propios principios teóricos bajo la influencia de la hermeneútica filosófica de Martin Heidegger y Hans Georg Gadamer, especialmente a través de su obra *Verdad y método* (1960).[14] No obstante, no deben descartarse otros afluentes tales como el estructuralismo de Praga (Jauss, [1975] 1987:62) o la teoría social, especialmente de la mano de Karl-Otto Apel, Niklas Luhmann y Jürgen Habermas, quienes valoraron la importancia de la comunicación para la comprensión de la dimensión social del ser humano (Iglesias Santos, 1994: 42). La tesis fundamental de Jauss fue el reclamo de la revisión de la historia literaria desde el punto de vista del lector pues, según sus propias palabras, "la literatura y el arte solo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la

[14] Gadamer aduce que entre texto y lector se establece una dinámica de pregunta y respuesta. El texto plantea respuestas a las preguntas del lector pero, a su vez, el texto también arroja interrogantes: "Así pues, en realidad la relación entre pregunta y respuesta queda invertida. Lo transmitido, cuando nos habla —el texto, la obra, una huella—, nos plantea una pregunta y sitúa por lo tanto nuestra opinión en el terreno de lo abierto. Para poder dar respuesta a esa pregunta que se nos plantea, nosotros, los interrogados, tenemos que empezar a nuestra vez a interrogar" (1999: 452).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras" (1987: 58). Siguiendo a Jauss, la hermeneútica y su complementación sociológica diseñaron la vía apropiada para la superación del positivismo, el formalismo y el historicismo, que habían dominado la interpretación del objeto literario. La concepción de esta nueva vía determinó en paralelo la reconsideración de la conceptualización de obra literaria:

> Aunque [mediante la hermeneútica] igualmente se intente reconstruir la situación en la que el texto se origina, el intérprete hermeneútico nunca pierde de vista que también él está situado en su propio contexto histórico e inevitablemente lleno de prejuicios. […] En consecuencia, una obra literaria no es un objeto arqueológico que se preserva, sino que está siempre abierta y sujeta a nuevas lecturas y significados por ser leída en nuevos contextos (Iglesias Santos, 1994: 85).

En consecuencia con su pensamiento, Jauss incluyó nuevas nociones para explicar la experiencia literaria del lector. Estas son el *efecto*, o cómo el texto proporciona herramientas para la concretización del significado y, por otra parte, la *recepción*, otro condicionante de la creación del significado, pero que en este caso emana del conocimiento del lector. Se produce así el encuentro de dos horizontes —Gadamer concibió la fusión de los dos horizontes que Jauss utiliza—, y, a su vez, de dos facetas del lector, receptivo y activo a un tiempo:

> El lector solo puede *convertir en habla* un texto —es decir, convertir en significado actual el sentido potencial de la obra— en la medida en que introduce en el marco de referencia de los antecedentes literarios de la recepción su comprensión previa del mundo. Esta incluye sus expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también las biográficas. El hecho de que incluso en este horizonte del mundo de la vida han entrado de nuevo experiencias literarias apenas necesita aclaración. La fusión de los dos horizontes —el dado previamente por el texto, y el aportado por el lector— puede realizarse espontáneamente en el disfrute de las expectativas cumplidas, en la liberación de los imperativos y la monotonía de la vida ordinaria, en el acceso a una propuesta de identificación o, de una manera aún más general, en la afirmación de una ampliación de la experiencia (Jauss, 1987: 77).

Según Iglesias Santos, el vocablo «horizonte» era ya conocido por los filósofos germanos. En el seno de la hermenéutica había sido utilizado por Gadamer, heredado de Husserl y Heidegger, bajo la denominación de *horizonte de preguntas*.[15] Sin embargo, el concepto específico de

[15] De acuerdo con Gadamer (1975), "horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. Aplicándolo a la conciencia pensante hablamos entonces de la estrechez del horizonte, de la posibilidad de ampliar el horizonte, de la apertura de nuevos horizontes. (1999: 372-373). En las páginas siguientes a esta reflexión, Gadamer valoraba la noción de *desplazamiento* como capacidad del ser humano para la comprensión del otro o de la tradición otra. Pero en dicho desplazamiento el individuo ha de incorporar siempre «su propio presente» para poder abrazar una «conciencia verdaderamente histórica» (1999: 376). Al horizonte del presente se confronta entonces el horizonte del pasado que han de

USC UNIVERSIDADE DE CORUÑA

horizonte de expectativas fue introducido por la sociología de Karl Mannheim y la epistemología de Karl Popper. Jauss lo utilizó por primera vez en su manifiesto de 1967 (Iglesias Santos, 1994: 48-51). En palabras del alemán, el surgimiento de las expectativas se produce "para cada obra, en el momento histórico de su aparición, nace de la comprensión previa del género, de la forma y la temática de obras anteriormente conocidas y de la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico" (Jauss, [1970] 2013: 177). Así, puede apreciarse la vinculación que Jauss estableció entre los conceptos de horizonte de expectativas y género literario, "concebido por Jauss como el sistema de convenciones y reglas establecidos en un momento histórico determinado, que el horizonte (se entiende que es el implicado por la obra) puede variar, modificar o simplemente reproducir" (Iglesias Santos, 1994: 74). Sin embargo, de la oposición entre lenguaje práctico y poético se deduce asimismo la necesidad del análisis de las expectativas y normas del contexto extraliterario —sociohistórico— en el que el lector se sitúa, tal y como reza el comportamiento hermenéutico. Si la fusión de horizontes, el del texto y el del lector, en la comprensión de una determinada obra se considera un fenómeno de difícil constatación empírica, esta alcanza matices más complejos si pensamos en la que corresponde al «lector especializado» —el investigador— que ha de emprender la reconstrucción de la historia literaria desde el punto de vista del receptor.[16]

Ante tal dificultad, Jauss valoró diversas soluciones para la formación del horizonte, entre ellas, como veníamos diciendo, poner el punto de mira en los géneros o el análisis de las reacciones del público, cuyo sondeo y comprobación es especialmente difícil en etapas pasadas. Por ello, ante lo inabarcable de su propuesta, el teórico propuso el examen de una sola obra o de un solo autor en distintos períodos históricos y valorar los distintos horizontes analizados. En cualquier caso, centrándonos en la interpretación de una obra concreta, la fusión de horizontes determina la aceptación o no aceptación del público. La respuesta del texto al horizonte proyectado conduce a un fenómeno denominado por Jauss *distancia estética*, es decir, el mayor o menor alcance del cumplimiento de las expectativas de los receptores. En todo caso, el horizonte de expectativas es el soporte para la reelaboración del sentido histórico de un texto, o sea, el

fusionarse para que se realice la comprensión hermeneútica: "La tarea hermeneútica consiste en no ocultar esta tensión en una asimilación ingenua, sino en desarrollarla conscientemente. Esta es la razón por la que el comportamiento hermeneútico está obligado a proyectar un horizonte histórico que se distinga del del presente" (1999: 377). Respecto a la relación texto-lector, cuestión que abordó en otro apartado, Gadamer insistió en que los interrogantes que el texto plantea se inscriben en un horizonte histórico que el receptor debe asumir y superar planteando nuevas cuestiones —reconstruyendo las preguntas del texto— pero teniendo en cuenta el horizonte que le abarca a sí mismo (1999: 452).

[16] Rothe citó como ejemplo el Romanticismo, movimiento cuyo horizonte de expectativas no se compone solo de lecturas de autores tales como Hugo, Vigny o Lamartine, sino que también figurarían aquellas de Cervantes, Shakespeare o Dante por ser estos autores vivificados en dicha época (1987: 19).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sentido que le aportan ese momento sus contemporáneos. Precisamente, en torno a esta cuestión puede situarse una de las críticas a la Estética de la recepción, pues, siguiendo de nuevo a Viñas Piquer, "el horizonte de expectativas no es homogéneo para cada época, como quería Jauss, sino que existe un horizonte para cada estrato social" (2007: 502).

Por último, en 1980 Jauss diferenció un nuevo horizonte: el del autor. Pero mientras que este está condicionado por su inamovilidad dentro de los márgenes del texto, el del lector variará según las diferentes concreciones que se operarán con el paso del tiempo. Para el alemán, autor y lector mantienen una relación dialéctica: "la obra no es nada sin su efecto, su efecto supone la recepción, el juicio público condiciona, a su vez, la producción de los autores" (1987: 73). Y concluyó: "La historia de la literatura se presenta en adelante como un proceso en el que el lector, como sujeto activo, aunque colectivo, está frente al autor, que produce individualmente, y ya no puede ser eludido, como instancia mediadora, en la historia de la literatura" (1987: 75). Cuando Jauss se refiere al lector concibe un sujeto diferenciado "histórica, social y también biográficamente que realiza como sujeto cada vez distinto la fusión de horizontes señalada" (1987: 78). Sin embargo, tal y cómo él mismo afirma, al *lector explícito* se opone el *lector implícito*, cuya definición y funcionalidad reside en las aportaciones teóricas de Iser que abordamos a continuación.

Iser fue discípulo de Gadamer, como Jauss, pero también estuvo notablemente influenciado por la fenomenología de Ingarden. Iser situó en la figura del lector el epicentro de sus tesis. A su modo de ver, la obra de arte literaria muestra dos facetas: la artística, que refiere a la obra creada por el autor y la estética, que refiere a la concretización que efectúa el lector en el acto de lectura. Es, por tanto, la "convergencia de texto y lector [lo que] dota a la obra literaria de existencia" ([1972] 1987b: 215). Sin embargo, el texto es objeto de diferentes realizaciones, pues son inagotables las posibilidades de concretización, pero aún así existen diversas mediaciones que operan en ese proceso. En primer lugar, el autor de la obra "puede, por supuesto, ejercer una influencia considerable en la imaginación del lector, […], pero ningún autor que se precie de tal intentará nunca poner el cuadro *completo* ante los ojos del lector" (1987b: 226). Por ello, cuando se emprende la lectura, se percibe lo formulado y lo no formulado, y la conjunción de ambos niveles induce al lector a elaborar una representación —más tarde un significado configurativo, en palabras de Iser— equilibrando la libertad de este con las señales textuales. La eficacia de este

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

proceso depende, por un lado, de las capacidades cognitivas del lector[17] y la dinámica que se genera en la experiencia receptora y, por otro, de lo que Iser denominó los componentes estructurales del texto. Siguiendo al teórico alemán:

> El acto de recreación no es un proceso tranquilo o incesante, sino que, esencialmente, depende de *interrupciones* en su curso para que sea eficaz. Miramos hacia delante, hacia atrás, tomamos decisiones, las cambiamos, creamos expectativas, nos extraña que no se cumplan, preguntamos, meditamos, aceptamos, rechazamos. Este proceso es guiado por dos componentes estructurales dentro del texto: en primer lugar, un repertorio de esquemas literarios conocidos y temas literarios recurrentes, junto con alusiones a contextos sociales e históricos conocidos; en segundo lugar, diversas técnicas y estrategias utilizadas para situar lo conocido frente a lo desconocido. Los elementos del repertorio se colocan constantemente en primer o segundo plano, dando como resultado una estrategia de exageración, trivialización, o incluso aniquilación de la ilusión (1987b: 234).

En primer lugar, respecto a la actuación del lector, Iser hizo referencia a las interrelaciones que se producen a lo largo de la lectura gracias a la capacidad mnemotécnica del sujeto, capaz de conectar pasajes pasados y establecer conexiones con los presentes e, incluso, anticiparse a situaciones venideras. Asimismo, como veníamos diciendo, la conectividad se logra con la colma de los vacíos del texto (los *lugares de indeterminación* de Ingarden), lo que conduce a una paradoja según el alemán, pues "el lector se ve forzado a revelar aspectos de sí mismo a fin de experimentar una realidad que es diferente a la suya propia" (1987b: 225). Estos procesos de inducción y deducción contribuyen en la configuración de la «gestalt» de un texto literario. Se produce entonces una auténtica "actividad creativa" en la que nociones tales como preintenciones, perspectivas o recuerdos, son claves para que la materia prima del texto alcance una dimensión virtual (1987b: 221). A pesar de la potestad del lector, este tratará siempre de buscar una "coherencia", pero el establecimiento de la coherencia —reiteraba Iser— "es en sí misma un proceso vivo" en el que tanto las posibilidades elegidas como las excluidas son igualmente importantes. Es por lo que "la lectura refleja la estructura de la experiencia hasta el punto de tener que poner en suspenso las ideas y actitudes que conforman nuestra propia personalidad antes de que podamos experimentar el mundo desconocido del texto literario" (1987b: 238). Estas reflexiones le llevaron a afirmar —siguiendo a Georges Poulet— que la

[17] De acuerdo con Mª Ángeles Hermosilla Álvarez, la dimensión cognitiva del lector apenas ha sido estudiada en el marco de la Estética de la recepción alemana. Según la autora, esto pudo deberse al interés de los teóricos de la época por el examen del cambio de dirección que supuso esta corriente respecto a los postulados estructuralistas. Aún así, Hermosilla Álvarez celebra que en 2012 Arnaud Schmitt en "De la poétique cognitive et des ses (posibles) usages" incluyera a Jauss e Iser como autores estimuladores de una poética cognitiva. A esta labor contribuye ella asimismo en una publicación del mismo año en la que estudia la dimensión cognitiva del sujeto receptor en el marco de la Escuela de Constanza y, especialmente, a través de la bibliografía de Iser (2012: 61-77).

lectura elimina la división sujeto-objeto para que, sin embargo, se produzca dicha escisión en el lector:

> Texto y lector ya no se oponen entre sí como objeto y sujeto, sino que en lugar de ello, la «división» ocurre dentro del lector mismo. Al tener los pensamientos de otro, su propia individualidad queda relegada temporalmente en el trasfondo, puesto que es suplantada por estos pensamientos ajenos, que ahora se convierten en el tema en cual se centra su atención. […] Así, al leer existen estos dos niveles —el «yo» ajeno y el «yo» real y virtual— que nunca se desgajan entre sí por completo (1987b: 241).

De este modo, Iser concibió el «sentido» de la obra de arte literaria en tanto «acontecimiento», es decir, teniendo en cuenta la dimensión pragmática del texto. Pues, siguiendo sus postulados, "la necesidad de descifrar nos da la oportunidad de formular nuestra propia capacidad de descifrar. Esto es, situamos en lugar preeminente un elemento de nuestro ser del cual somos directamente conscientes" (1987b: 243). La comprensión de los postulados que aguardaba esta cita los desarrollaría pormenorizadamente en *El acto de leer* ([1976] 1987a), lo que nos conduce a la exposición de los componentes estructurales del texto.

El rol del lector se manifiesta en la estructura del texto —la intención— y en la estructura del acto —el cumplimiento—. La estructura del texto viene dada por la perspectiva del autor, que selecciona el material que ha de plasmarse en el texto. Sin embargo, tal y como Iser explicitó, el texto en sí mismo está dotado de perspectiva que, a su vez, condiciona y reclama el papel del lector, quien habrá de trabajar con las diversas perspectivas que nacen del narrador, la acción, los personajes, etc. De ahí la importancia del concepto de *lector implícito* —sobre el que nos detendremos más adelante— que se formula en la propia estructura del texto y la transfiere, a través de actos de representación, a la propia experiencia del lector real (1987a: 70). El acto de leer genera una situación comunicativa no convencional que surge en dicho proceso y cuyo dinamismo genera una continua inestabilidad que caracteriza la interacción entre el texto y el lector. Este último, para estabilizar la interrelación, deberá corregir continuamente los significados que constituye "situacionalmente" (1987a: 114). Por ello, la satisfacción del proceso depende de tres factores: el *repertorio*, los procedimientos o *estrategias* y la *realización* que opera el lector.

El repertorio aglutina una serie de convenciones referentes a los textos precedentes y a los contextos social, histórico y cultural. Iser sostuvo que estos elementos se hallan en "estado de reducción" pues no puede decirse que reproduzcan la realidad, aunque sí cimienten una base que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sostiene las condiciones comunicativas entre el texto y el lector. Estos modelos de realidad —una realidad contingente— se sistematizan y, frente a los modelos de realidad seleccionados, emergen asimismo los eludidos. Ambos permiten configurar una representación:[18]

> Más bien el texto de ficción representa una reacción ante los sistemas que elige y presenta su repertorio. […] El texto en esta articulación ya no es observado desde el punto de vista de una realidad fijada dogmáticamente como si fuera su espejo o su desviación, sino que es concebido como una relación de interacción, por cuyo medio se puede captar su función elemental en el contexto de la realidad (1987a: 122).

Por otra parte, el repertorio literario es más funcional si cabe, pues sobre el mismo ya se han emitido juicios y reflexiones en el pasado de las que se sirve el lector como guía para alcanzar la respuesta que de él reclama el texto. Además, dicha «respuesta» ha podido quedar patente intratextualmente en los propios textos literarios precedentes, por lo que su virtualidad es objeto de ser actualizada en el texto presente, bien como desfiguración o refiguración de la misma. Por lo tanto, en la toma de conciencia del repertorio comienza a formularse el valor estético gracias a una dinámica comunicativa. El repertorio estructura el texto y, a la vez, motiva y estructura el acto de comprensión lectora. Su optimización se efectuará aunque al lector le sea dificultoso acceder a los modelos referenciales presentados en el texto, pues el repertorio "[…] consta de una organización graduada, que se extiende desde las posibilidades de sentido dominantes, pasando por las virtualizadas, hasta las posibilidades negadas" (1987a: 142). Así, la dimensión pragmática del repertorio permite al lector —en función de su predisposición y de sus conocimientos—, implicar una dinámica selectiva del material, al mismo tiempo que el texto le induce posibles actitudes "con respecto al contorno problemático del sistema de referencias" (1987a: 142). Aquí juegan un importante papel las estrategias del texto que permiten acceder a la optimización del mismo.

[18] Es necesario aclarar, tal y como hace Iser, que la «distancia histórica» juega un papel fundamental en la validez del repertorio socio-cultural. Los modelos de realidad presentados a través del mismo precisan de un esfuerzo del lector en el caso de que dicho contexto no sea coetáneo al acto de lectura. El receptor debe indagar entonces en las intenciones que han suscitado la elección de tal repertorio y reflexionar sobre el mismo: "En oposición a los sistemas que dominan una época, los textos de ficción no explicitan sus propias decisiones de selección, de manera que el lector debe motivar estas decisiones, producidas en el texto, a través de la referida transformación del código de los valores que le son conocidos. En este proceso se lleva a cabo la comunicación del texto, en lo que tiene lugar la mediación del lector con una realidad que ya no le es ofrecida bajo las condiciones de ser conocida" (1987: 125). Y añade: "Cuando el texto procede del mundo de la vida del lector, por medio de la transformación del código de las normas vigentes que tiene efecto en el repertorio, las saca de su contexto funcional de índole socio-cultural, y así permite conocer el alcance de su efectividad. Pero si las normas del repertorio, a causa de su distancia temporal, se han convertido para el lector en un mundo histórico, porque éste ya no participa más del horizonte de validez en el que se produjo el repertorio, entonces las normas nuevamente codificadas se le ofrecen remitiendo a ese horizonte de validez. De esta forma se puede recobrar la situación histórica a la que el texto se refería y ante la que era una reacción (1987: 131).

Siguiendo a Iser, las estrategias "deben indicar las relaciones entre los elementos del repertorio […]. Pero también deben fundar relaciones entre el contexto de referencias del repertorio que organizan y el lector del texto que tiene que realizar el sistema de equivalencia" (1987a: 143). En otras palabras, el logro de la equivalencia entre texto y lector precisa de la confluencia de la organización del repertorio y las condiciones de recepción del lector. Dicha tarea corresponde a las estrategias.

Para explicar su funcionalidad, el teórico revisó el *modelo de la desviación* de Jan Mukařovský y la teoría del par conceptual de *esquema* y *corrección de* Ernst Gombrich (1960). Respecto al primero, Iser valoró la importancia de la transgresión del estándar que propone Mukařovský, pero concluyó que más allá de generar una respuesta sorpresiva no estructura el nuevo sentido producido por la desviación. Por lo tanto, la desviación de las «normas de expectativa» generadas por el repertorio del texto —a través del cual el receptor genera un horizonte de expectativas— no puede definirse como estrategia, porque si bien despierta nuevas posibilidades de creación de sentido, no las estructura a posteriori regulando la dinámica comunicativa entre texto y lector.

Por otro lado, la teoría de Gombrich, en principio aplicable a las artes figurativas, manifiesta que en la actividad hermeneútica se genera un ritmo marcado por las conjeturas del espectador y la continua modificación de las mismas. Aplicándolo a la obra de arte literaria, Iser consideró que los «esquemas» que se muestran en el texto —el repertorio funciona como código primario—, son objeto de «corrección» del lector para configurar mediante dicha operación el valor estético del texto. Por consiguiente, concluyó Iser, "la estructura [presente en la obra] debe organizar los «esquemas», de tal modo que por su medio surjan a la vez condiciones de recepción" (1987a: 154). Una vez más, las posibilidades seleccionadas subrayan asimismo las posibilidades no seleccionadas, por lo que la elección de un determinado elemento arroja luz sobre el contexto relacional del que dicho elemento procede. De esta forma, tal y como aclaró Iser, "la estructura básica de las estrategias se deduce de la función del texto, que primeramente puede captarse en las selecciones de los distintos sistemas del entorno" (1987a: 55). La selección produce una tensión entre el horizonte de expectativas del texto y aquel del lector que continuamente habrá de modificar estableciendo una relación de primer plano y trasfondo:

> Si la selección permite nacer una relación primer plano-trasfondo, entonces posibilita la comprensión del texto. Tarea de la combinación es organizar los elementos seleccionados de manera que puedan ser interpretados. Si la selección produce la comprensión y la combinación la interpretación, con esta distinción se muestra que en el caso de la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> selección se trata de la apertura del acceso al mundo del texto y en el caso de la combinación de la síntesis de los elementos seleccionados (1987a: 160).

Pero en un sistema dotado de perspectiva, como en el caso de la narrativa, el lector deberá jugar también con los diversos puntos de vista ofrecidos por el texto, valorándolos y preguntándose cómo a partir de ellos puede construir el objeto estético. Así pues, la estructura del texto o, más específicamente, el tema y el horizonte derivados de la sintetización del repertorio, permite ordenar las perspectivas y combinarlas, logrando así la comprensión progresiva del texto.

De acuerdo con la anterior exposición, la construcción del objeto estético se antoja una tarea inagotable, pero tal y como explicó Iser en un apartado de su obra, "mientras el objeto de la percepción se presenta como un todo ante la mirada, un texto sólo puede abrirse como «objeto» en la fase final de la lectura. Mientras al objeto de la percepción siempre lo tenemos enfrente, en el texto nosotros nos encontramos inmersos en él" (1987a: 177). Quizá, por ello —como diría Iser— la lectura refleja el proceso por el cual adquirimos una experiencia.

El legado de la Escuela de Constanza es incuestionable en la teoría de la recepción literaria, sobre todo con el desarrollo del cognitivismo. Pero su alcance se atisba asimismo en los estudios fílmicos, especialmente para explicar la funcionalidad del espectador. El propio Iser se refirió a los condicionantes de la recepción cinematográfica que, tratándose de una "percepción meramente física", menoscaban el poder de la imaginación para representar lo visualizado (1987b: 227). Sin embargo, Pérez Bowie afirmó lo siguiente:

> No puede decirse que las aportaciones de los teóricos de la recepción hayan sido demasiado utilizadas en la explicación y análisis del hecho cinematográfico a pesar de sus reflexiones sobre fenómenos como la «segunda lectura», el grado de identificación o empatía del lector, la función orientativa que los paratextos ejercen sobre el proceso de lectura, etc. que resultarían de enorme rentabilidad" (2008: 179).

Aún así, sí subrayó la existencia de teóricos del séptimo arte influenciados por la fenomenología alemana. Es el caso de David Bordwell ([1985] 1996), sobre todo en referencia a la concretización del texto en el proceso de lectura; de André S. Labarthe ([1988] 2002), con la co-responsabilidad del espectador; de Stuart Hall (1980), centrado en un enfoque ideológico de la lectura, o de Robert Stam ([2000] 2001), más cercano a Jauss por tratar de incluir la perspectiva del público en la historia del cine (2008: 179-181). En esta línea, también pueden mencionarse los trabajos de Carole Berger (1978) o el más reciente de H. Porter Abbott (2002). Berger señaló la similitud entre algunas ideas de Iser y la teoría del montaje de Sergei Eisenstein, cuyo nuevo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

concepto de imagen requería la cooperación película-espectador y la mente de este como centro de operaciones (1978: 148). La propuesta de Abbott se fundamentaba en buena medida en los *vacíos* definidos por Iser, aunque este investigador acabara valorando la importancia del *autor implícito* en lo que refiere a la comunicación narrativa. Por último, en nuestro país, Víctor Hernández-Santaolalla, siguiendo las ideas de Robert Allen y Douglas Gomery ([1985] 1995), abogaba por la fusión de los horizontes intrafílmico y extrafílmico en consonancia con las ideas de Jauss (2010: 215).

En cualquier caso, aunque la estética de la recepción no es un pilar fundamental de las teorías fílmicas, con certeza ha contribuido a la apertura de un debate sobre la lectura del texto cinematográfico, las operaciones que subyacen en esta práctica y, sobre todo, la configuración de la noción de espectador.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1.4 TEORÍAS PRAGMÁTICAS

La emergencia de la teoría literaria se produjo en paralelo con el desarrollo de otras líneas de pensamiento, por lo que resultó inevitable cierta retroalimentación entre ellas. De acuerdo con los representantes de la crítica literaria, la fenomenología, la hermenéutica, el marxismo y el psicoanálisis fueron determinantes. Todas estas influencias obligaron a prestar atención al sujeto en relación con el hecho literario y, a pesar de que la perspectiva inmanentista no se agotaría, la mediación de autor y receptor en la realización literaria abriría un debate que se ha mantenido hasta nuestros días.

Precisamente, la crisis de las posturas formalistas y estructuralistas, que privilegian la forma frente al contenido y tratan de esclarecer relaciones y sistemas comunes en los textos obviando factores extrínsecos, se ratifica con la irrupción o la recuperación de nuevas vías que sí contemplan los contextos de producción y recepción. En efecto, Villanueva expuso, a la luz del pluralismo crítico postestructuralista, que uno de los principales compromisos teóricos comprendía el abordaje de las obras literarias comprendidas "como procesos comunicativos" (1994b: 20). La semiótica eslava y las investigaciones de Bajtín, así como los postulados de la estética de la recepción, fueron las principales vías que predijeron un cambio de signo que permitiría hablar de comunicación literaria a partir de los años ochenta. En este contexto, el desarrollo de la pragmática literaria jugó un papel fundamental.

Pozuelo Yvancos consideró que la pragmática "parte de una ambición meta-teórica: estudiar las condiciones, funciones, estructuras y consecuencias de los distintos *actos* que concurren al intercambio literario" (1994a: 83). Efectivamente, los horizontes de la pragmática se han ampliado desde que Charles Morris introdujera este término en 1938. La triada quedó establecida, pues a la semántica y a la sintáctica, se unió entonces una tercera vía: la pragmática, que supone el examen de los signos en función de los intérpretes. De su indagación en los estudios que alimentaron esta corriente, Pozuelo Yvancos (1994a: 82) diferenció varias propuestas predecesoras: la concepción del significado como *valor de uso* en el contexto de la situación de habla (Ludwig Wittgenstein, [1953] 1988); el examen de las relaciones entre el signo y el interpretante, deudoras del pensamiento de Charles S. Pierce (Morris, [1938] 1985); la noción de *actos de habla* de John L. Austin ([1962] 1991) y John Searle ([1969] 1994), con amplio recorrido posterior, y, también, los postulados de Teun A. van Dijk ([1977] 1987) , autor

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que ya habló de la *pragmática de la comunicación literaria* en abril de 1977, en la Universidad de Puerto Rico.

Aunque este no es lugar para reflexionar a fondo sobre las bases de esta teoría, conviene hacer referencia a otros pensadores que a ella contribuyeron. A los nombres ya citados deben sumarse entonces los de Dan Sperber y Deirdre Wilson (1986) y H. P. Grice ([1967] 1975). De hecho, la noción de *principio de cooperación* —acuerdo de colaboración para la tarea comunicativa de los interlocutores—, y su desglose en las *máximas conversacionales* de Grice, fueron determinantes para el desarrollo de dos conceptos de van Dijk (1977 [1980]): las *macrorreglas textuales* —operaciones cognitivas que guían la comprensión de la información textual—, y el *principio de construcción* —el esfuerzo del hablante o lector para reconstruir el objeto lingüístico—. Cabe referenciar asimismo la teoría de la relevancia de Sperber y Wilson (1986), que establece que la interpretación pragmática dista de ceñirse a los significados literales de un enunciado. Si bien son necesarios mecanismos de *codificación* y *descodificación* en lo que denominamos comunicación convencional, también lo son la *ostensión* y la *inferencia* que, respectivamente, suponen el reclamo intencional del destinatario —utilizando o no expresiones verbales—, para que este proceda a la deducción de la información así como del propio acto intencional del emisor. Entonces, siguiendo a Mª Victoria Escandell ([1993] 2006), el principio de relevancia supone que "el que comunica utiliza el estímulo que le parece más relevante para la persona cuyo entorno trata de modificar [con su enunciado]" (2006: 121).

Sin restar importancia a todos los mencionados, y teniendo en cuenta, en palabras de van Dijk, que la pragmática centra su atención en la «acción», la teoría de los actos de habla de John Austin y John Searle ha sido imprescindible para su formulación. Ciertamente, esta línea constituye una de las dos principales vías de la pragmática literaria, junto a otra más abierta —sobre la que nos detendremos a continuación— que trata la comunicación literaria y sus contextos de producción y recepción, así como aspectos ligados a dichos contextos que inevitablemente también adquiere una dimensión social (Casas, 1994: 248-249). En cualquier caso, tal y como ha señalado Pozuelo Yvancos, en este tiempo se inauguró una percepción de la literatura "como una concepción social, institucional e históricamente diferenciada" (1994a: 82).

De acuerdo con las líneas anteriores, la pragmática literaria se ha nutrido de los postulados de la pragmática lingüística, pero también de los propios debates internos que surgieron a la luz de los avances en la teoría literaria y la literatura comparada (Casas, 1994: 247). Fueron fundamentales dos factores —apuntó Casas—, "la necesidad de analizar unidades menos

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

acotadas y restringidas que aquéllas de las que solían dar cuenta la estilística o el estructuralismo y el impulso centrífugo de abandono del marco de 'la obra en sí'". Esta idea se consolidaría desviando la atención de los críticos en tres sentidos: "del signo o la frase al texto en cuanto unidad fundamental de la comunicación, del enunciado a la enunciación y de la literariedad al contexto" (1994: 247). La relación entre texto y contexto se erige como principal objeto de estudio de la pragmática literaria en la que adquieren capital importancia, sin perder de vista el texto, las figuras del emisor y destinatario, cuya funcionalidad ha de reorientarse en el seno literario. No hay duda de que una obra literaria se constituye como un mensaje emitido por un autor que ha de recibir un lector u oyente que forma parte de un público destinatario. Ahora bien, tal y como recordaba Ricardo Senabre, "[…] es indudable que un anuncio publicitario y el *Quijote* no pueden ser lo mismo, aunque aceptemos equipararlos como *mensajes*, como productos sometidos a un mecanismo comunicativo idéntico" (1994: 148). Lo que entendemos por «sentido», asevera el investigador, no está tan relacionado con los "significados léxicos" como con los "valores connotativos que las tradiciones culturales han ido depositando en las palabras" (1994: 153). Por lo tanto, siguiendo ahora a Viñas Piquer, la pragmática literaria explica la literariedad "fuera del ámbito textual" y "se sitúa así en el marco de la Teoría de la comunicación" (2007: 510). Así, en palabras de Pozuelo Yvancos:

> La Pragmática Literaria sería, en conclusión, la parte de la Semiótica textual literaria encargada de definir la «comunicación literaria» como tipo específico de relación entre emisor y receptor. Su punto de partida no puede ser el de la negación de la literariedad, sino el de su afirmación sólo que situando la literariedad fuera de su simple reducción al plano de los índices textual-verbales y dentro de los rasgos que afecten a la Emisión-Recepción y al modo concreto que el signo adopta en función de tal situación comunicativa (1989: 77)

La comunicación literaria ha conquistado su propio espacio en el seno de los estudios literarios (Lázaro Carreter, [1980] 1987; Cesare Segre, 1985; Pozuelo Yvancos, 1988, 1989, 1994a; García Barrientos, 1996). Estos han velado por su definición, por el estudio de su especificidad, sus elementos, sus rasgos principales y sus relaciones.

Uno de los trabajos más celebrados fue el de Fernando Lázaro Carreter, publicado por primera vez en 1980. Lázaro Carreter ocupó buena parte del espacio de su artículo en la explicación de los elementos de la comunicación literaria, que sufren modificaciones en su concepción y funcionalidad respecto a la comunicación lingüística. En el marco literario, el *emisor*, que recibe el nombre de *autor*, no conoce a su destinatario y la intencionalidad de su

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mensaje no se debe a ninguna necesidad convencional que precise una respuesta concreta. La etimología del término *autor* (*auctor* en latín) refiere a "un emisor especialmente cualificado, que no puede identificarse con el hablante ordinario" (1987: 157), que, además, no puede ser interlocutor de quien recibe su mensaje: "su comunicación es centrífuga, y no espera respuesta, sino acogida" (1987: 158). Por lo tanto, es el *destinatario* —el *lector*— quien elige voluntariamente recibir el mensaje codificado por un emisor con el que puede no compartir ni espacio, ni tiempo, ni siquiera el mismo lenguaje o la misma cultura. "El lector —explicaba Lázaro Carreter— es un miembro del receptor universal, que acoge el mensaje solitaria o colectivamente, en lugares cronológica y espacialmente distintos, y, sin embargo, ese mensaje nunca cambia, siempre es idéntico" (1987: 159-160).

Precisamente, el *mensaje* crea el *contexto* de la comunicación entre autor y receptor. "El mensaje literario remite esencialmente a sí mismo" y, en dicho mensaje, el lenguaje "recibe toda su significación, pues en él está su referente" (1987: 161). El mensaje literario está determinado por su propia condición de creación, pues si bien es interpretable, no es modificable; su principal característica es su perdurabilidad. Además, el *código* específico de este tipo de comunicación conlleva un uso determinado del lenguaje, cuyas normas y convenciones literarias variarán dependiendo de otros factores, p. ej. el género literario, que puede modificar y ampliar las figuras participantes en la comunicación así como diversificar sus funciones generando sistemas comunicativos complejos. No obstante, en todo caso se genera una relación contextual: el contexto orbitante en torno al mensaje literario —autor y lector se saben partícipes de un acto de comunicación— así como el *contexto* generado por el mensaje —la información contenida que se relaciona en mayor o menor medida con el conocimiento del mundo de los destinatarios—. Ambos implican que los receptores de dicha comunicación descodifiquen el mensaje literario teniendo en cuenta distintos códigos de naturaleza cultural además de la necesaria comprensión del léxico. Así se genera lo que Lázaro Carreter denominó *situación de lectura* (factores psicológicos, sociales o culturales de cada lector), que puede motivar «desajustes» en el desciframiento, máxime en la comunicación literaria, en la que "el receptor está desasido de coordenadas situacionales, y es él quien tiene que trazar todas las líneas de penetración en el texto" (1987: 162-163). Esta aseveración explica el hecho de que las interpretaciones sean infinitas o incluso que un mismo lector varíe su juicio con el paso del tiempo, así como que las normas socioculturales de una determinada época, por ejemplo, la coetánea a la escritura de la obra, motiven una descodificación que se torne implausible décadas después.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Por lo tanto, considerando la literatura un fenómeno comunicativo, la figura del destinatario se consolida como un punto de apoyo indispensable en un análisis literario. Aunque nadie vacile acerca de esta premisa en el marco actual de los estudios literarios, de sobra es sabido que no siempre fue así, pero la consolidación de las principales vías de la teoría de la literatura a lo largo del siglo XX ha traído consigo la reivindicación de esta figura y, con ella, muchas de las claves que forman parte de una teoría actual de la comunicación literaria. Después de todo —afirmaba Senabre hace dos décadas— "sin recepción no hay comunicación" (1994: 158).

Lo expuesto por Lázaro Carreter fue matizado por Pozuelo Yvancos (1989: 79-84), quien esquematiza los rasgos globales de la comunicación literaria:

a) La desautomatización del circuito mediante la tematización implícita de todos sus componentes.

b) El carácter diferido de la comunicación.

c) La *fictivización*.

d) La importancia de la *transducción* en la definición del circuito de comunicación literaria.

Mediante el primero de ellos y siguiendo a varios autores, Pozuelo Yvancos señaló la disposición del receptor para otorgar valor comunicativo a todos los elementos y estructuras del texto, con el fin de "[…] entender su *sentido* más allá de los significados de sus palabras y secuencias" (1989: 80). En segundo lugar, hizo referencia al carácter diferido de la comunicación literaria ya esbozado por Lázaro Carreter, pero que Pozuelo Yvancos conectó con la noción de *horizonte de expectativas* de Jauss. Otro de los rasgos pertinentes orbita en torno al concepto de *transducción* (traducción + transformación), acuñado por Lubomír Doležel, y que representa la materialización de la comunicación literaria: "Es un hecho que la comunicación literaria no percibe la obra como congelado monumento, sino como un objeto semiótico preñado continuamente, removido y procesado a través de su transmisión, recepción, almacenaje, traducción, etc." (1989: 83). Por último, la *fictivización*, concepto de Siegfried J. Schmidt ([1978] 1987),[19] hace referencia al

[19] S.J. Schmidt denominó *Regla F* a la especificidad de la comunicación literaria que determina que los enunciados/objetos de dicha comunicación no puedan ser interpretados según el criterio de verdadero/falso. Esta regla afecta asimismo a todos los participantes: "El productor de objetos de comunicación estética «fictiviza» su papel mediante una separación consciente de las instancias «persona real» y «papel adoptado». Los objetos de comunicación que produce no pueden, pues, ponerse en relación directa consigo mismo en tanto que persona real. Esta fictivización del papel del productor debe ser reconocida por el receptor para que la comunicación se lleve a cabo con éxito. […] La fictivización del papel del receptor consiste igualmente en una

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

pacto literario acordado indirectamente por autor y lector, condición necesaria para que la comunicación sea efectiva. Como veremos, cabe relacionar la *fictivización* con la *epojé fenomenológica* (presente en el pensamiento de Husserl y explicada por Coleridge). Según Villanueva, la aceptación del *pacto de ficción* es la condición necesaria para el juego hermenéutico que emprende el receptor (1992: 81).

Mª Victoria Escandell también ha reflexionado sobre esta idea partiendo de un modelo pragmático que diferencia dos clases de elementos: los materiales y, en segundo lugar, los inmateriales, caracterizados por regular las relaciones entre los primeros. Son elementos materiales, *emisor*, *destinatario*, *enunciado* y *entorno*, mientras que los inmateriales son la *información pragmática*, la *intención* y la *relación social*.[20] Este modelo pragmático se altera en el funcionamiento comunicativo de las obras literarias, que se aparta del propio de otros discursos por dicho proceso de fictivización que, según sostuvo Escandell, implica lo siguiente:

> Se finge la comunicación, se finge la existencia de un emisor y un destinatario, se fingen acciones y personajes, se finge una actividad elocutiva…La ficción debe ser, además, abierta, transparente. Para que ello sea posible, se necesita una *suspensión temporal de las reglas usuales* que gobiernan los intercambios comunicativos: quedan en suspenso los mecanismos de asignación de referencia, los criterios que determinan la verdad de los enunciados y las condiciones de adecuación que regulan los actos ilocutivos. Como consecuencia de ello, y al no existir una situación compartida, se produce una *inversión del sentido habitual de los procesos de inferencia*, que parten del texto para inferir todo el contexto (2006: 214-215).

El hecho de que la situación comunicativa sea «simulada», no quiere decir que emisor y destinatario o, si se prefiere, autor y lector no sean partícipes y conscientes de un acto de comunicación en el que ponen en juego información pragmática de muy diversa índole, por ejemplo, el conocimiento literario del destinatario. De hecho, para que la comprensión del enunciado —el texto— se realice con éxito, se presupone el conocimiento de un sistema de reglas y estructuras añadidas a las convencionales del uso del lenguaje.

---

separación consciente del receptor en un yo real y un yo fictivo. Esta fictivización se produce bien cuando el receptor acepta, en respuesta a la intención del productor, entrar en el papel fictivizado previsto por el productor […]" (1987: 203-204).

[20] Por *información pragmática* se entiende la comprensión del mundo, es decir, "[…] el conjunto de conocimientos, creencias, supuestos, opiniones y sentimientos de un individuo en un momento cualquiera de la interacción verbal" (2006: 33). La *intención* "[…] trata de la relación entre el emisor y su información pragmática, de un lado, y el destinatario y el entorno, del otro" (2006: 36). La autora añade en torno a este complejo concepto que, teniendo en cuenta que el uso del lenguaje es una actividad consciente, resulta "no sólo perfectamente legítimo, sino incluso necesario, el abordar el estudio de los enunciados —esto es, de las emisiones reales—, teniendo en cuenta la intención del sujeto que los produjo" (2006: 38). Por último, la *relación social* entraña la pertenencia a una comunidad determinada de los individuos, factor que influye en el proceso comunicativo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En este orden, van Dijk afirmó que "para el proceso de interpretación esto significa que un oyente/lector «reconoce» ciertas propiedades del texto como pertenecientes a una convención literaria específica, que le permite asignar al texto una función pragmática específica (por ejemplo, no usaría un libro de poemas sobre flores como guía práctica de horticultura)" (1987: 190). El lector, a su vez, también en el marco literario está influenciado por su entorno, determinado por unas coordenadas espacio-temporales específicas que, unidas a su interiorización del mundo, le permitirán, en mayor o menor medida, establecer una relación social con el texto, no con el autor. Con todo, la noción de *entorno* o *contexto* ha sido ampliamente discutido pues su conceptualización en sentido laxo puede abarcar otros factores.[21] Es precisamente a través del contenido y las estructuras textuales —añadió Escandell— como el destinatario infiere la intención del autor.

En este punto entra en juego lo que van Dijk denominó *problema de la perspectiva*. En la comunicación literaria, la perspectiva del autor (su posición y actitud ante el enunciado) se diversifica por la representación del punto de vista de otras voces narrativas como son las del narrador y los personajes. "En cuanto entra en juego la representación —argumentaba van Dijk—, ya no estamos en el nivel pragmático, sino en el semántico […]. La pragmática de la literatura, pues, *sólo* tiene que ver con la perspectiva del propio autor y con las relaciones de éste con su o sus lectores" (1987: 191). El mero hecho de que los lectores sean conscientes de que el texto es fruto de un proceso de fictivización «relaja» la situación pragmática condicionada por la pesquisa de la intención del autor. De ese modo, la obra literaria es concebida como «acto intencional», pero su propia condición pragmática —la ficción— implica una actitud descodificadora marcada por esta premisa. Eso no quiere decir que a lo largo de la historia no haya habido obras entendidas como «literarias», que no lo eran, y viceversa. Al respecto, Pozuelo Yvancos explicó de la mano de J. Ellis (1974) que "la convencionalidad de la sanción de un texto como literatura se realiza en muchas y variadas esferas de la vida social y no es una sanción individual del lector" (1994a: 83).

[21] Casas explica pormenorizadamente esta cuestión. De un lado, el contexto puede hacer referencia a la literatura en tanto "actividad sociocultural", "abarcando los *papeles de actuación* que Schmidt [S. J. Schmidt (1980)] catalogó como *mediación* y *transformación*, desempeñados entre otros por lectores y crítica". (1994 252). Asimismo el investigador gallego señaló la proximidad de esta conceptualización de la teoría empírica de la literatura a aquella de la teoría de los polisistemas. En ella, el término *mercado* tenía en cuenta lo relativo a la promoción y venta del producto literario. En otro orden de cosas, Escandell —que como hemos visto prefiere el vocablo «entorno» al de «contexto»—, asevera que este "representa algo más que un mero escenario" (2006: 29). Así, distinguió los siguientes contextos que reproducimos: I) Contexto físico: las cosas que están a la vista o a las que un signo se adhiere; II) Contexto empírico: los estados de cosas objetivos que se conocen por quienes hablan en un lugar y en un momento determinados, aunque no estén a la vista; III) Contexto natural: totalidad de contextos empíricos posibles: IV) Contexto práctico u ocasional: la particular coyuntura objetiva o subjetiva en que ocurre el discurso: V) Contexto histórico: las circunstancias históricas conocidas por los hablantes; VI) Contexto cultural: la tradición cultural de una comunidad (2006: 32).

UDC UNIVERSIDADE DA CORUÑA

La noción de *fictivización* enlaza la vertiente de la pragmática literaria que venimos estudiando con su segunda rama, aquella relacionada con la teoría de los actos de habla, deudora del trabajo de Austin y Searle. Los investigadores de Oxford desarrollaron una teoría de los actos locutivos, ilocutivos y perlocutivos, que manifiesta que el habla es un acto que engloba la realización de otros actos de diversa índole y la producción de efectos. Estos autores concibieron el lenguaje literario como "uso parásito del lenguaje", es decir, un uso que no es tomado en serio (Pozuelo Yvancos, 1989: 86). Sin embargo, tal y como apuntábamos, esta propuesta lingüística tuvo acogida en los estudios literarios.

Sirva como ejemplo el trabajo de Richard Ohmann ([1971] 1987) en el que la teoría de los actos de habla adquirió especial importancia. De acuerdo con Ohmann, "una obra literaria es un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas ilocutivas que les corresponderían en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es mimética. Por «mimética» quiero decir intencionalmente imitativa" (1987: 28). El conjunto de actos de habla que figuran en el objeto literario son por tanto fruto de una imitación y su existencia solo remite al propio texto: "Al hacer esto, induce al lector a imaginarse un hablante, una situación, un conjunto de acontecimientos anexos, etc." (1987: 28). Tal y como sostuvo Pozuelo Yvancos, Ohmann nos introdujo "en la cuestión de la ficcionalidad y en el estatuto imaginario de la literatura". En este orden, este también reivindicó el papel de Félix Martínez Bonati como precursor de esta línea de investigación (1989: 88).

Por otra parte, van Dijk, citado recientemente, también merece ser mencionado a la luz de la relación entre pragmática literaria y teoría de los actos del lenguaje. El lingüista holandés, partidario de una pragmática literaria restringida (Casas, 1994: 249), estudió la dimensión social e institucionalizada de la literatura a partir del concepto de *acto de habla*. Para van Dijk, defensor de la función social de la literatura, no puede decirse que la literatura fundamente que autor y lector establezcan una relación social (1987: 180); pero no es menos cierto —añade— que el acto de recepción implica, aparte de mecanismos cognitivos, volitivos y emotivos, un componente social que depende "de las reglas, valores, y otras propiedades de una cultura o comunidad" (1987: 179). Es por ello que el tipo de acto que refiere a la comunicación literaria —la obra siempre ha de ser entendida como un *macroacto de habla* (1987: 179)— podría ser denominado *acto de habla impresivo* o *ritual*, ya que la «apreciación» de este forma parte de su institucionalización en la sociedad (en cuanto que dicha obra literaria pudiera ser aceptada en un canon literario de un momento histórico determinado). Es en este nivel social donde "la literatura

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

puede ser distinguida de los relatos cotidianos, chistes u otros actos de habla rituales" (1987: 189). Este valor de apreciación afecta asimismo al contexto, es decir, a las condiciones contextuales: "Como ocurre también en la condena pronunciada por un juez, deben satisfacerse en tal caso otras condiciones *contextuales* (y textuales): no todo cuanto dice un autor es, por tal razón, «literario», sólo aquellos textos escritos en su «función» de escritor; el texto deberá hacerse público, publicarse en un medio apropiado en relación con el mensaje (libro, revista, pero no normalmente en la primera página de un periódico), etc." (1987: 189).

Aunque no podemos detenernos en esta cuestión, es obligado citar la labor de otros contribuyentes. Previamente se había editado el trabajo de Mary Louise Pratt (1977), quien abogó por no caer en la «falacia de la literariedad» y trató de describir un tratamiento diferencial del lenguaje literario. Por último, en nuestro país, la relación entre literatura y actos del lenguaje fue abordada a principios de los años ochenta por José Domínguez Caparrós (1981). Sus tesis también se encuentran en la antología al cuidado de José Antonio Mayoral.

En los últimos años la teoría pragmática ha evolucionado de acuerdo con los presupuestos de las ciencias cognitivas y la teoría empírica de la literatura, pero en su avance ha consolidado un punto de vista de la obra literaria que supera el inmanentismo para focalizarla, también desde el «exterior» donde se produce y se interpreta. Pero, precisamente, es en «las afueras de la ficción» donde emerge el debate sobre la ficcionalidad. Este se resguarda bajo el paraguas de la teoría pragmática y lo estudiaremos en otro lugar, donde prestaremos especial importancia a la teoría de los mundos posibles.

Antes de finalizar debemos ofrecer un breve apunte sobre la dimensión pragmática del cine, especialmente en lo que se refiere al proceso comunicativo. De acuerdo con Paz Gago, el estudio de la comunicación cinematográfica comenzó a principios de los ochenta y se extendió hasta el final del siglo XX (2002: 375; 2004: 217). En este punto arrancó una *semiótica fílmica de segunda generación* (Paz Gago, 2002) o una *segunda semiótica* (Casetti, 1993) inspirada por un giro hacia la pragmática y centrada en la comunicación cinematográfica:

> A lo largo de sus veinte años de existencia, el análisis narratológico del cine fue centrándose cada vez en mayor medida en el estudio de los procesos de enunciación/narración y de recepción del texto fílmico, orientando la investigación semiótica hacia una Pragmática cinematográfica, lo que Roger Odin llamó muy adecuadamente la Semiopragmática del Cine (1983a, 1988b, 1994), la teoría pragmática de la imagen cinematográfica reclamada últimamente por Jost (1998: 13). La evolución de esta Semiótica interesada en describir el funcionamiento comunicacional de ese espacio imaginario de intercambio estético en que se construye el texto fílmico, un texto audiovisual y ficcional construido y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> reconstruido por un autor complejo y por un espectador activo y cooperativo, define el futuro de la disciplina (Paz Gago, 2002: 379).

La pragmática cinematográfica enfocó especialmente su interés en el espectador, pero también en otros elementos y materiales pragmáticos. Además, la profundización sobre la comunicación narrativa llevará a los teóricos a preguntarse por la necesidad del narrador, una figura controvertida en el medio fílmico, como también lo son el autor y el lector inmanentes. Todas estas cuestiones serán tratadas en un capítulo posterior.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1.5 TEORÍAS DE LA FICCIONALIDAD

1.5.1 Teoría de los Mundos Posibles

Hasta el siglo XX no se planteó un enfoque global sobre la cuestión de la ficción literaria. Para su desarrollo teórico fueron fundamentales los trabajos de Käte Hamburger ([1957] 1995), Félix Martínez Bonati (1973, 1981), Siegfried J. Schmidt ([1978] 1987), Umberto Eco (1978, [1979] 1993), Lubomír Doležel (1979, 1985, [1998] 1999), Paul Ricoeur (1981), Thomas Pavel ([1983] 1997, 1986) y Marie Laure Ryan (1985, 1991). En nuestro país han sido particularmente alumbradores los trabajos de Tomás Albaladejo ([1986] 1998), Darío Villanueva (1992), Jose María Pozuelo Yvancos (1993, 1994b), Antonio Garrido Domínguez (1997), Ismael Piñera Tarque (2009) y Alfonso Martín Jiménez (1993, 2015). Estos contribuyentes, junto con otros representantes de otras áreas de conocimiento, han favorecido un debate sobre la ficcionalidad de acuerdo con tres vías predominantes en el espacio filosófico: la ontológica, la semántica y la pragmática (Garrido Domínguez, 1997: 13).

La perspectiva ontológica se ha ocupado de dos aspectos fundamentales: los entes de ficción y el hábitat que pueblan. Esta nos conduce a la noción de *mundo posible*, que estudiaremos con detenimiento. La perspectiva semántica deriva de la anterior y trata de señalar las barreras divisorias que existen entre los mundos ficcionales y el mundo actual. Al respecto, Pavel afirmó que la frontera entre realidad y ficción es permeable, por lo que "deberíamos tratar la ficción en tanto fenómeno dinámico y condicionado por la historia y la cultura, que contrasta e interacciona con la realidad y el mito" (1997: 178). En este contexto de mediación cultural entra en juego la perspectiva pragmática y, por consiguiente, los diversos actores de la comunicación literaria. Gran parte de la crítica coincide en integrar las dimensiones ontológica y semántica en el enfoque pragmático, pues un acto del lenguaje permite la emergencia de los mundos ficcionales y la actitud del lector garantiza el éxito del aparato ficcional. Por último, existe una consideración estilística, mediante la cual se analizan restricciones respecto a parámetros exclusivamente literarios (Garrido Domínguez, 1997: 38).

La génesis de la teoría de los mundos posibles se produce en la metafísica de Leibniz (aunque pueden rastrearse algunas huellas en los postulados de Aristóteles). Según el filósofo del siglo XVII, el mundo que conocemos es uno de los mundos posibles que Dios ha elegido, y, por tanto, es el mejor de los mundos posibles. Esta idea sería después revisada por la lógica modal,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

principalmente de la mano de Saul Kripke (1963), que abrió el debate de la verdad o la falsedad. Posteriormente, también David Lewis (1978), cuyo pensamiento se enraíza en el realismo modal, concibió los mundos como realidades concretas. Lewis distinguió entre *actual world* —el mundo en el que nos encontramos— y *real world* —un mundo posible y real desde un determinado punto de vista—. Esta postura difiere de aquellas en las que los mundos posibles son considerados una realidad abstracta, como en el caso de Alvin Platinga (1974), quien definió el *mundo posible* como un estado de cosas máximo y posible.[22]

En los años setenta, la teoría de los mundos posibles se diversificó en diversas áreas de conocimiento, entre ellas, la teoría de la literatura. Con el agotamiento de las tesis estructuralistas y a la luz de los estudios de los críticos mencionados, comenzó a hablarse de mundos ficcionales literarios:

> Frente a los *mundos posibles* de la lógica modal, los *mundos ficcionales* de la teoría literaria poseerán, desde su formulación primera, un matiz definitorio directamente emanado de ese paradigma post-estructuralista, y que aclara en grado extremo el estatuto ontológico concedido por la teoría literaria a los productos artísticos ficcionales (Piñera Tarque, 2009: 48-49)

No obstante, tal y como apuntó Ryan, el desarrollo de la teoría de los mundos posibles en el marco literario permite su aplicabilidad en narrativas proyectadas por otros medios (teatro, cine, cómic o videojuegos) (2012: s. p.).

Fundamentalmente, la teoría literaria acogió esta noción para explicar la autonomía de las ficciones, en claro contraste con lo postulado por las teorías miméticas. Pero la apropiación de este concepto implica la reelaboración del mismo en el contexto de los estudios literarios y, por lo tanto, requiere desligarlo de su especificidad en el seno de la lógica modal:

> Los mundos ficcionales del relato literario son un tipo especial de mundos posibles, pues en tanto objetos semióticos poseen una relación ineludible con los textos que los actualizan, y en tanto mundos poseen una serie de características tales como su gravidez (son mundos llenos o "amueblados"), su incompletud esencial (frente a sus homónimos lógicos) o su individualidad, y adquieren por todo ello una densidad ontológica determinada: existen, pues la existencia ficcional, aun con todas las precauciones debidas, merece afirmarse como un modo específico de existencia; en este sentido, la teoría de los mundos ficcionales hace suya una intuición clave, por otra parte, de cualquier experiencia de lectura: esto es, que los relatos erigen mundos textuales, sistemas de realidad, universos narrativos o como quiera que se denomine la peculiar estructura ontológica, dotada de un peso

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[22] Un estudio pormenorizado del desarrollo del concepto de *mundo posible* y su tratamiento por diferentes autores puede encontrarse en el trabajo de Ismael Piñera Tarque (2009: 40-46).

> específico —el peso de lo ficcional—, en la que queda felizmente inmerso el lector de dicho relato (Piñera Tarque, 2009: 54).

El alcance de esta síntesis ha requerido décadas de estudio y, en este contexto, los expertos han puesto en valor del modelo de Doležel. Su investigación comenzó en 1975 y sus tesis quedaron ampliamente explicadas en su obra más importante, *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles* ([1998] 1999), a partir del cual integraremos postulados de otros autores.

Doležel considera fundamental la dimensión semiótica de los mundos posibles ficcionales dada su condición de "*artefactos* producidos por actividades estéticas" (1999: 32). Fruto de la *poiesis*, los universos ficcionales son autónomos, presentan sus propias reglas y se rigen por una coherencia interna. Así, el checo los definió como "conjuntos de estados posibles sin existencia real" (1999: 35). Son mundos posibles ficcionales aquellos que se antojan imposibles, es decir, los considerados mundos fantásticos, pero también aquellos de carácter «realista». Se podría afirmar, aunque no sin evitar un acalorado debate, que estos son en sí mismos su propio referente y, por lo tanto, que sus elementos "son ontológicamente diferentes de las personas, los sucesos y los lugares reales" (1999: 36). Pero entonces cabe preguntarse bajo qué condiciones existen los mundos posibles. Su existencia la sanciona una fuente con autoridad que otorga al mundo y sus elementos la condición de auténticos. La *Función intensional de autentificación* —el checo dedicó la segunda parte de *Heterocósmica* a la explicación de las funciones— es efectuada por el narrador. Esta figura crea y, a su vez, autentifica el mundo. Así, puede parecer que en el seno de los mundos ficcionales toda semejanza con la realidad es mera coincidencia, pero, a su vez, las aseveraciones de Doležel revelan que "no hay manera de deshacerse de eso que él llama «mundo verdadero»" (Asensi, 2016: 40).

Los mundos ficcionales adoptan realidades del mundo actual, pero estas «duplicidades semánticas» son sometidas a una transformación:

> La semántica de los mundos posibles nos hace darnos cuenta de que el material que procede del mundo real tiene que sufrir una transformación sustancial en la frontera entre los dos mundos. A causa de la soberanía ontológica de los mundos ficcionales, las entidades del mundo real tienen que ser convertidas en posibles no reales con todas las consecuencias ontológicas, lógicas y semánticas que esta transformación acarrea (Doležel, 1999: 43).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Como hemos visto, la teorización de la noción de mundo posible en el marco de la ficción implica su distinción del mundo real, marcando una distancia ontológica que se ha consolidado como objeto de estudio de la crítica.[23]

Thomas Pavel fue pionero en explorar esta noción en el seno de la teoría de la narrativa. Según Pavel, para sumergirse en el mundo propuesto por el texto, el lector debe aceptar unas nuevas leyes ontológicas que rigen la autonomía del mundo. Aún así, como ya esbozamos, a juicio del autor, los límites que separan mundo actual y mundo ficcional siempre se han considerado porosos. El mejor ejemplo lo encontramos en los relatos antiguos, que no se antojaban ficticios para sus receptores: "Dioses y héroes habitaban en el espacio sagrado, pero este espacio no se miraba como ficticio, era ontológicamente superior, dotado de *más* verdad" (1997: 174). En este sentido, Eco razonó que los mundos ficcionales son *construcciones culturales*, teniendo en cuenta que el mundo real de referencia también ha de ser considerado como tal: este es una construcción enciclopédica que guarda relación en mayor o menor medida con la construcción ficcional que se ofrece (1993: 186-191).

El paso de un nivel ontológico a otro solo puede estudiarse a la luz de una perspectiva ontológico-semántica, dado el necesario traslado de información del mundo actual. Asimismo, para garantizar el éxito de la accesibilidad no puede obviarse la precisa aceptación del pacto de ficción. Por ello, la dimensión pragmática y la semántico-ontológica deben ser abrazadas conjuntamente (Eco, 1993; Pozuelo Yvancos, 1994b).

La accesibilidad al mundo ficcional requiere entonces lo que Doležel denominó *mediación semiótica*: el lector «reconstruye» el mundo posible —sigue lo postulado por Iser— a través de lo expuesto en el texto y de su experiencia, con el fin de integrarlo en su propia realidad (1999: 44). Así, en palabras de Eco, el mundo ficcional "existe en el sentido que existe el significado de una palabra: a través de una serie de interpretantes puedo presentar su estructura componencial" (1993: 178). Al respecto, Piñera Tarque puso en valor el texto como herramienta semiótica que facilita la reconstrucción del mundo en el acto de leer y como origen de una semántica ficcional: "la realidad puede inspirar muchos elementos de un mundo ficcional pero es un material que ha de sufrir una transformación ontológica y convertirse en no real por medio de su semiotización" (2009: 51). Llegados a este punto, resulta incuestionable la integración de las dimensiones

[23] De hecho, el «acceso» al mundo posible abre dos vías de debate: aquel sobre fronteras de la ficción y aquel que aborda la cuestión del realismo, que se estudiará de forma pormenorizada de la mano de Villanueva. Pero las operaciones semánticas llevadas a cabo por autor y lector no deben desviar el interés de la premisa fundamental: el mundo posible es un mundo autónomo. Garrido Domínguez lo explica con pulcritud, esta vez bajo el amparo de la teoría de Ryan (1991) —ideóloga de las diversas formas de acceso a los mundos posibles—: "Los textos ficcionales pueden reproducir con máxima precisión la realidad pero, para evitar su confusión, han de apartarse de ella al menos en un rasgo: su naturaleza ficcional" (1997: 19).

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

sintáctica, semántica y pragmática en lo que podría denominarse una "verdadera semiótica de los mundos ficcionales" (2009: 62).[24]

La mediación semiótica está ligada a otro de los postulados de Doležel: los mundos de la semántica lógica son completos —amueblados, dijo Eco—, pero los mundos ficcionales son incompletos, pues al lector le compete rellenar los vacíos que presenta el mundo.[25] En efecto, el checo teorizó una *función intensional de saturación* que se ejecuta gracias a una enciclopedia ficcional (referentes literarios).[26] En el mismo orden, de acuerdo con Eco, ningún mundo posible podría ser completamente independiente respecto del mundo real, "porque no podría caracterizar un *estado de cosas máximo* y *consistente* a través de la estipulación *ex nihilo* de todo su 'mobiliario' de individuos y propiedades. Por eso, un mundo posible se superpone en gran medida al mundo 'real' de la enciclopedia del lector" (1993: 185). De ahí que para Eco —quien se decantó por poner en juego todo el conocimiento del mundo del lector—, un mundo posible "es algo que forma parte del sistema cultural de algún sujeto y que depende de ciertos esquemas conceptuales" (1993: 187).

Por otra parte, Doležel hizo referencia a la *macro-estructura heterogénea* que caracteriza a los mundos más complejos, pues estos "tienen que ser semánticamente heterogéneos a fin de proporcionar el escenario para sus muchos y diversos agentes, acciones y lugares" (1999: 47). Su

[24] Albaladejo Mayordomo ([1986] 1998) ha invertido un gran esfuerzo en explicar esta cuestión en la primera parte de *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa.* Según lo expuesto en el mismo, la semiótica literaria se ocupa "no sólo del texto literario en sí, sino también de su referente, de su contexto y de sus comunicantes, así como de las relaciones correspondientes, aunque atendiendo a estos elementos extratextuales en función del texto, que es el centro del acto de la comunicación literaria" (1998: 20-21).Más específicamente, el tipo de estudio literario en el que situar el análisis de estas relaciones se sitúa en el área contextual (mientras que en el ámbito contextual se establecen los estudios de carácter sintáctico. "Es el área contextual —explica Albaladejo Mayordomo— aquella a la que pertenecen las relaciones semántico-extensionales y las relaciones pragmáticas del texto literario. El estudio del referente del texto literario en función de éste, el tratamiento de la relación entre ambos, el análisis de la ficcionalidad, etc. son actividades teórico-críticas que se llevan a cabo dentro de la semántica literaria. Por otro lado, el estudio, igualmente contextual, de la producción literaria, de las influencias del contexto de comunicación en la producción, etc. está situado en la pragmática literaria. Y gracias al impulso, antes referido, que sufrieron los estudios literarios sintácticos, cotextuales, el análisis de los aspectos semántico-extensionales y pragmáticos se realiza teniendo en cuenta que este estudio no se hace con preterición de la obra de arte verbal, sino que, antes bien, va dirigido a aquella desde lo externo, a diferencia del proceder de la crítica literaria extrínseca" (1998: 24).

[25] Resulta incuestionable la existencia de un trasvase de información del mundo real en la reconstrucción del mundo, situación que también se produce en la construcción del mismo. Viñas Piquer recuerda que para muchos autores el material principal empleado en la construcción de mundos es la propia experiencia del autor del texto así como su conocimiento de la realidad: "Quienes así piensan coinciden con Genette, para quien la 'ficción no es sino realidad ficcionalizada' (1993: 50), y con Martínez Bonati, que asegura que 'un presupuesto a *priori* de la ficción' es la consideración de que que 'un mundo de fantasía es un aspecto o imagen del mundo real' (1992: 116)" (2007: 514).

[26] Para explicarla, Doležel tiene en cuenta el punto de vista de Iser, según el cual la subjetividad del lector está mediatizada por el texto. No obstante, esta premisa no se cumple cuando el texto muestra vacíos que el lector colma libremente. La mímesis, hasta entonces eludida por creadores y críticos de la era moderna y posmoderna, "regresa vengativa para normalizar la reconstrucción de los mundos por parte del lector" (1999: 243). El autor lo deja claro: en su ánimo de reconstruir, el lector crea mundo; bien mediante una *Enciclopedia real* (Umberto Eco), que a Doležel se le antoja insuficiente, bien mediante una *Enciclopedia ficcional*, término propuesto por el autor, que se formula a lo largo de la lectura para desentrañar el significado soterrado en la historia. Los lectores actúan como lo hicieran los personajes que se enfrentan a un mundo desnaturalizado, convirtiéndose en "residentes cognitivos del mundo ficcional" y engrosando sus enciclopedias ficcionales, una "macroreserva cognitiva" que determina la reconstrucción que opera el lector durante la lectura (1999: 257).

estructura está al servicio de lo narrado porque, como se indicó al inicio, estos son «construcciones humanas», producto de la *poiesis textual*: "Gracias a la fuerza ilocutiva especial del texto literario, los posibles se hacen existentes ficcionales, los mundos posibles se convierten en objetos semióticos" (1999: 47).

Llegado el momento de engarzar su teoría de los mundos posibles ficcionales con la teoría de la narrativa, Doležel fue tajante: "el concepto básico de la narratología no es la «historia», sino el mundo narrativo definido dentro de una tipología de mundos posibles" (1999: 57). Así, la noción de *mundo* integra el par conceptual de *historia* y *discurso*, por lo que el investigador prefiere hablar de *mundo intensional*, teniendo en cuenta que la *intensión* está constituida por aquellos significados que el signo verbal adquiere a través de y en la textura, y *mundo extensional*, entendiendo por *extensión* "el significado constituyente de un signo lingüístico que lo dirige hacia el mundo" (1999: 199).[27] Sin embargo, en base a esta doble dimensión, Doležel fijó una tipología más amplia con cuatro grandes categorías: la *tipología extensional categorial*, la *tipología extensional modal*, la *tipología intensional* y la *tipología integral* (Piñera Tarque, 2009: 119-126).

Por su parte, en 1986, Albaladejo Mayordomo (1998: 58-59) estableció tres tipos de modelo de mundo, pero situados en el plano intensional. El «tipo 1» corresponde a lo verdadero, "cuyas reglas son las del mundo real objetivamente existente" (p.ej. autobiografía). El «tipo 2» refiere a lo ficcional verosímil, "cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, pero están construidas de acuerdo con éstas" (p. ej. narrativa realista). El «tipo 3» es el de lo ficcional no verosímil y "a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son los del mundo real objetivo ni son similares a éstas, implicando una transgresión de las mismas" (p.ej: narrativa de ciencia ficción). El investigador incluyó en su teoría una *ley de máximos semánticos*, pues la obra literaria puede presentar elementos semánticos vinculados a modelos de mundos diferentes. Así, el modelo de mundo de un texto se sancionará de acuerdo a las cinco secciones de la ley (1998: 61-62) que, en "orden ascendente", estructura los elementos semánticos de los tipos 1, 2 y 3. El paso siguiente —según la teoría de Albaladejo— es la explicación de los submundos o secciones de la *estructura de conjunto referencial*, es decir, el mundo parcelado que se transmite

[27] En palabras de Piñera Tarque: "El establecimiento del par *mundo extensional* y *mundo intensional* (y las *funciones intensionales* que conectan a ambos) recoge y reorienta elementos de la narratología modal (tiempo, modo y voz en Genette) y la narratología temática (funciones, personajes, cronotopo) en una síntesis capaz de responder qué es un mundo narrativo, qué existe en él, qué sucede y bajo qué condiciones (historia o mundo extensional, restricciones modales), y cómo existe y en qué medida ello depende de su especificidad textual (discurso, funciones intensionales de autentificación y saturación)" (2009: 58).

lingüísticamente a través de un texto común o literario, regulado por un modelo de mundo de un tipo específico.[28] Para ello utilizó dos criterios (1998: 70-74):

- Criterio 1. Una estructura de conjunto referencial tendrá tantos submundos como individuos forman parte de ella (submundo real efectivo).

- Criterio 2. Cada uno de los mundos de individuo (submundos) de la estructura de conjunto referencial es susceptible de ser dividido en submundos de acuerdo con las diferentes actitudes de experiencia de dichos individuos en conexión con la temporalidad (submundos posibles).

La determinación de una estructura que se apoya en los submundos de los personajes fue criticada por Villanueva, ya que este apostaba por el estudio de la dimensión extensional, "por la que, a través del texto, se establece una relación dialéctica entre el mundo del autor y el mundo o mundo de sus lectores (nunca de los personajes)" (1992: 105-106).

El juego pragmático que demandaba Villanueva sí fue admitido en la tipología trazada por Eco (1979), quien tampoco dejó de lado la formulación de submundos de personajes. En primer lugar, está el mundo posible —que representa una secuencia de estados de cosas ordenada por intervalos temporales— afirmado por el autor en el texto. En segundo lugar, los posibles submundos creados por la actividad mental o textual de los personajes (que más tarde la fábula confirmará o descartará). Por último, quedan por explicar los mundos formados en el transcurso de la lectura, aquellos que proyecta el lector empírico "y previstos por el texto como probables movimientos del *lector modelo*" (1993: 219). Por último, el lector también puede «imaginar» los mundos posibles de los personajes (creencias, deseos, expectativas), así como estos pueden hacerlo con otros personajes de la fábula.

Como hemos visto, la clasificación de tipos de mundos es una empresa compleja, cuando no inagotable. No obstante, la unificación de los criterios extensionales e intensionales en el establecimiento de una tipología de los mundos ficcionales es deudora del trabajo de Doležel, precisamente gracias a las cuatro categorías expuestas anteriormente. De hecho, de acuerdo con

[28] Resulta interesante la reflexión de Asensi en su estudio comparativo de los *mundos posibles* (Doležel) y los *modelos de mundo* (Albaladejo): "Si tomamos como punto de referencia el mundo en el cual vivimos, podemos decir que la teoría de los mundos posibles es excéntrica en relación a dicho mundo, lo tiene en cuenta solo como elemento en mayor o menor medida representado. Por su parte, la teoría de los modelos de mundo es concéntrica por cuanto entiende que todo texto es una manera de aludir al mundo y de intervenir directamente en él. Mientras la teoría de los mundos posibles parte del supuesto de la ficcionalidad de los textos artísticos, así como de su carácter estético, hecho que supone un divorcio entre el texto y el mundo, la teoría de los modelos de mundo entiende que la ficcionalidad no es sino otra forma de referirse al mundo en el que vivimos" (2016: 43).

USC UNIVERSIDADE DE CONCEPCIÓN

Piñera Tarque, "pese a su riqueza y sugerencia, las tipologías extensionales ocultan, si no distorsionan, la realidad del texto narrativo, verdadero espacio de producción del sentido, y por ello deben completarse con todos los parámetros de carácter intensional antedichos (autentificación, saturación, gradación)" (2009: 126).

Doležel dedicó la segunda parte de su obra a la explicación de estas funciones en el seno de la macrosemántica intensional. Privilegió dos tipos: la *función intensional de autentificación*, que determina la existencia del mundo y la *función intensional de saturación* determina su densidad. Su examen se retomará en la segunda parte de este trabajo.

Hasta aquí el estudio general de los mundos posibles y los mundos ficcionales literarios. Como ha podido comprobarse, en el contexto narratológico que nos ocupa, la teorización de los mundos narrativos se antoja una tarea ardua que ha sido desarrollada durante varias décadas y que, por razones obvias, no puede ser detallada en su plenitud. Además, puede afirmarse con Ryan (2012: s. p.) que el objeto de estudio se ha diversificado con el tiempo. En la actualidad, aspectos tales como la estructura de la trama, el personaje narrativo, la tipología textual, las narrativas posmodernas o aquellas emergentes ligadas a la cultura digital, así como los fenómenos de la transficcionalidad y la transmedialidad pueden ser ilustrados a la luz de la teoría de los mundos posibles. En nuestro país, Ismael Piñera Tarque se ha ocupado de los mundos literarios y los mundos fílmicos mediante una propuesta teórica y comparada que arroja luz sobre la relación de la narrativa fílmica con la teoría de los mundos posibles. El proyecto que nos ocupa demanda esbozar algunas de sus tesis.

Dado su doble registro verbal y visual, huelga decir que las narrativas audiovisuales provocan un efecto de realidad no alcanzado previamente por otras disciplinas artísticas. La magia de la realización fílmica, que no muestra la realidad, sino que la manipula, obedece a una doble naturaleza. Efectivamente, tal y como aseveró Piñera Tarque, los mundos fílmicos son, a la vez, "mundos encarnados o representados, y mundos proferidos o relatados, y su exploración teórica exige respetar esta especificidad semiótica y narratológica del film como simultánea *representación* y *narración*" (2009: 136). Se abre entonces un nuevo debate entre *mímesis poiesis* que puede ser consumado mediante el esclarecimiento de las diferencias entre la representación cinematográfica, es decir, la captura de la imagen en movimiento, y la representación fílmica, mediada por la narración cinematográfica.[29] Además, se ha de tener en cuenta lo que en principio puede parecer una paradoja, pues los períodos de preproducción,

[29] La etimología de la palabra *cinematografía* refiere a la imagen en movimiento (del griego κίνημα *kínēma* —movimiento— y γράφειν *gráphein* —imagen, dibujo—).

puesta en escena, filmación y montaje del material narrativo forman parte del dispositivo que origina la ilusión, ese citado «efecto de realidad» de lo que evidentemente es puro artificio: "Es, de nuevo, la *poiesis* de una *mimesis*: la simulación de una imitación que no es sino profunda creación" (2009: 174). Así, "en ese recorrido se ha producido un cambio de estatuto: lo real, interferido, manipulado e inyectado de lo retórico, deviene signo, y signo de referencia ficcional" (2009: 156). Y añadió después: "lo profílmico, semiotizado y sometido al tratamiento retórico, e inserto en la totalidad significante del film, se convierte en lo *fílmico*, cuya ontología ya no es la de "lo real" sino la ontología de lo posible: la ontología de la ficción" (2009: 158).

La ficción fílmica es producto de una actividad semiótica que permite por procesos sintácticos, semánticos y pragmáticos la creación de mundos. Mundos ficcionales que existen bajo particulares condiciones de existencia y que, como sus homólogos literarios, no pueden ser considerados reales. En este caso, su autenticidad no es sancionada únicamente por el narrador, *meganarrador* (Gaudreault, 1988) en este caso, sino que también es debida a la ilusión mimética, aunque esta sea fruto de un artificio que el espectador pone en suspensión. Así, tal y como concluyó Piñera Tarque, "la presencia del meganarrador no es opcional, sino una exigencia teórica, pues sin él no habría relato y, por ende, mundo narrativo" (2009: 180).

Si el concepto de mundo narrativo puede vincular relato fílmico y relato literario, quizá sea la noción de *transducción* la que ofrece las mejores posibilidades comparativas entre ambos medios en un contexto narratológico. Acuñado y desarrollado por Doležel, la transducción literaria representa la interacción manifiesta en la comunicación literaria: "la transducción conduce la obra literaria más allá del acto comunicativo hasta una cadena de transmisión abierta e ilimitada" (1999: 286). La transducción implica traducción y transformación, por lo que el autor halla el mejor ejemplo de esta integración en la reescritura posmoderna de las obras literarias clásicas. En esta reescritura se diversifica en tres tipos: la *transposición*, la *expansión* y el *desplazamiento*. El primer tipo actualiza el mundo de la historia ubicándolo en otro espacio y otro tiempo, en la mayoría de las veces contemporáneo. En el segundo caso se lleva a cabo una relación de complementariedad mediante la creación de un mundo anterior o posterior al protomundo. Y, por último, el tercero supone la opción más radical, pues la recreación conlleva la subversión del mundo primero (1999: 287-288).

Superando el debate en torno al marco literario y abordando la transducción de carácter transmedial, se ha de tener en cuenta, en palabras de Piñera Tarque:

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Que la transducción literario-fílmica no es un fenómeno tanto semiótico (que implicaría sólo un cambio de "lenguas" o sistemas expresivos) como narratológico y estilístico, pues el objeto de tal transducción (de esa retransmisión y transformación) no es sólo una determinada estructura textural, sino una compleja superestructura ficcional: esto es, un mundo fílmico. En otras palabras, la transducción ficcional (una de cuyas modalidades sería la adaptación cinematográfica de textos literarios previos) es una reescritura o transducción de mundos narrativos […]. Este cruce metodológico entre teoría de la transducción y semántica de los mundos posibles permite afirmar la existencia de una *transducción ficcional* (aquella que realiza la reescritura posmoderna, pero también la adaptación cinematográfica, entre otras prácticas) cuya estructura profunda es de nuevo la de una doble cadena enlazada (Emisor 1→texto 1 [mundo 1] →Receptor 1 = Emisor 2 →texto 2 [mundo 2] →Receptor 2) cuyos mensajes son, ahora, artefactos semióticos que construyen mundos ficcionales, y cuya relación es entonces la posible entre dos mundos narrativos (emparentados por un fenómeno de transducción o "migración"); en el caso concreto de la adaptación cinematográfica, esa migración implica además un cambio sustancial en el sistema textural de partida, el lingüístico, que se transforma en el sistema expresivo fílmico (2009: 233-234).

Tras lo expuesto, la teoría de los mundos posibles permite sobrepasar los postulados de la narratología estructural y ejecutar un análisis del relato en un contexto más amplio, que abre las puertas a otras escuelas y disciplinas. Además, su estela no se apaga en lo referente a la literatura, sino que su teorización en este marco ha permitido que su alcance se extienda a otras formas de escritura narrativa.

1.5.2 Teoría del realismo intencional

En su libro *Teorías del realismo literario* (1992), Darío Villanueva abordó la evolución del concepto de *realismo* en literatura. Distinguió el *realismo genético* y el *realismo formal*, tratando en el primero la relación del artista con la realidad y en el segundo la relación del artista con el texto. La posición del escritor en el realismo genético es la de un fiel observador que transmite de forma objetiva la realidad, mientras que en el realismo formal podemos hablar ya de una realidad creada, "inherente y simultánea a la obra en sí, pues en ella nace y se constituye en ella *ex novo*" (1992: 69). En tercer lugar, teniendo en cuenta la postura de Paul Ricoeur (1981), quien ya introdujo una perspectiva pragmática y, con ella, la necesaria participación del lector, Villanueva propuso la superación de los realismos genético y formal. Para ello, fueron necesarias dos líneas que abrazan el punto de vista del lector: la *Wirkungstheorie* (teoría del efecto o respuesta estética) y la *Rezeptionstheorie* (teoría de la recepción), que fundamentará principalmente su propia teoría.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Para ello se nutrió de los postulados de Ingarden, cuya herencia es celebrada por Villanueva en el siguiente fragmento:

> A partir de la teoría fenomenológica de la literatura formulada por Roman Ingarden e inspirada por su maestro Edmund Husserl, se ha comprendido que la obra de arte literaria existe gracias a un conjunto de actos creativos de su autor y a su perpetuación sobre un fundamento físico —por ejemplo, el papel— que permite su existencia prolongada a través del tiempo. Su constitución ontológica es una estructura de varios estratos, unos lingüísticos y otros externos al lenguaje pero relacionables con el mundo y sus aspectos, sodarios todos ellos entre sí. Pero —y esto es lo que ahora nos interesa en especial— la obra deja según el caso más o menos elementos de esa su constitución ontológica en estado potencial, pues en realidad es un puro esquema. La actualización activa del texto por parte de cada lector en particular subsana esas lagunas de indeterminación o elementos latentes, dándole plenitud a la otra en un sentido estético (2006: 36).

Teniendo presentes estos postulados teóricos, Villanueva tomó prestadas de la fenomenología unos supuestos-clave para la elaboración de su teoría del realismo. Estos son el principio de intencionalidad, derivado de la fenomenología; la formación esquemática y la estructura estratificada de la obra de arte literaria; el fenómeno de actualización de la obra de arte literaria, y un cuarto elemento, sugerido por Ingarden, identificado por Husserl y concretado por él mismo: "la suspensión de la creencia en la realidad del mundo natural, y consecuentemente la puesta en paréntesis, por así decirlo, de las inducciones a que ello da lugar" (1992: 76). La cuarta premisa añadida condujo a Villanueva a entender la ficción como un juego en el que la lectura es una *epojé* que permite que el lector busque lo «verdadero» no en la comparación de los elementos reales y ficticios, sino en una realidad actualizada en la recepción de la obra. La *epojé* fenomenológica, presente en el pensamiento de Husserl, queda explicada, en palabras de Taylor Coleridge, como "the willing suspensión of disbelief" (1992: 77). Concluyó Villanueva que esta actitud del receptor abrazaba la noción de juego: "la aceptación por el lector del «pacto de ficción» condiciona automáticamente su actitud hermeneútica, siendo el juego el punto de intersección entre aquel pacto y esta actitud" (1992:81). Este juego sugestivo que nos ocupa, queda entendido, entonces, como una "vivencia intencional" y, en lo que respecta al proceso de la comunicación literaria, distinguimos tres realidades intencionales: "la realidad percibida por el autor, la obra de arte literaria por él creada y el mundo proyectado, a partir de ella, por el lector" (1992:89).

Una vez definido el papel y la actitud del lector, hemos de referirnos a la dimensión pragmática de la ficción en el presente contexto. Villanueva acogió los estudios de Ohmann

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

([1971] 1987), Searle (1975) y la respuesta de Genette (1991), que ya se refirió a *actos de ficción* de forma explícita. Estas lecturas le sirvieron a Villanueva para entender estos como aquellos que «instauran» mundo, gracias a la autoridad institucional que los enuncia y su aceptación por el lector a través del pacto ficcional. También tuvo en cuenta los postulados de Doležel (1979) —cuyas reflexiones superan las tesis de los actos de habla—, quien consideraba, como hemos visto, que la ficción literaria constituye un mundo posible producido por un acto performativo, pero que ha de ser autentificado.[30] En definitiva, Villanueva se sumó a Doležel y entendió los *mundos posibles* construidos por el texto como "sistemas de hechos ficticios erigidos por actos de habla que proceden de una fuente de autoridad. Textualmente, esta se halla en la instancia enunciadora formada por el complejo *autor implícito* más *narrador* (o narradores), y en el plano empírico, por el escritor" (1992: 101).[31]

Una vez puntualizado lo anterior, debemos plantearnos cómo el lector reedifica ese mundo posible de manera intencionalmente realista. Como punto de partida, Villanueva empleó la distinción de Benjamin Harshaw (1984) entre el *campo de referencia interno* (IFR) y el *campo de referencia externo* (EFR) para aplicarla a su teoría del realismo. A través de su realidad experiencial (EFR), el lector actualiza los elementos del mundo (personajes, escenarios, acontecimientos etc.) propuestos por el texto (IFR). De esta forma, la naturaleza indeterminada de lo representado textualmente —ahora Villanueva sigue a Ingarden— se actualiza y se completa, además, de forma necesariamente intencional.

De este modo integró la teoría de los campos de referencia con los aspectos que indicamos al inicio: la estructuración estratificada y esquemática de la obra, según la fenomenología de Ingarden, y la realización de la misma, siguiendo la teoría hermeneútica de Iser. La atención de Villanueva se centró particularmente en el tercer estrato propuesto por Ingarden, que refiere a las *objetividades representadas*.[32] El esquematismo estructural de la obra precisa de "los múltiples actos de consciencia" requeridos del lector (1992: 110), mediante los que aporta una proyección intencional de su conocimiento de la realidad a las objetividades representadas en la obra, nunca comparables con la realidad en sí misma:

[30] Estas reflexiones conectan con la semántica de los mundos posibles y, especialmente, con la *función intensional de autentificación* de Doležel que se examina en este trabajo. Sin embargo, se ha de señalar, que el libro mencionado en estas páginas, *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, aunque recoge reflexiones anteriores de Doležel, fue publicado años más tarde que el trabajo de Villanueva.

[31] No pasa inadvertido que Villanueva incluya el *autor implícito* como fuente de la enunciación, concepto que no trabajan los autores mencionados. Asimismo, el autor, más adelante cuestionará también la noción de *estrategias* de Iser, por la ambigüedad que aguarda en su explicación, que bien puede referir a las huellas de la enunciación o propiamente a las estrategias del lector.

[32] Los estratos definidos por Ingarden son: el *estrato de las formaciones fónico lingüísticas*; el *estrato de las unidades semáticas*; el *estrato de las objetividades representadas*, y *el estrato de los aspectos*. Véase el apartado "Realismo y estructura de la obra" del libro de Villanueva (1992: 109-112).

> Y así, Ingarden hace una de las afirmaciones nucleares de su teoría, y trascendente en grado sumo para la cuestión del realismo: toda obra literaria está, en esencia, inacabada en lo que se refiere a las objetividades representadas en ella, y exige una complementación cooperativa —recordemos aquí el principio de Grice— intensa y en la práctica inagotable. El receptor, durante el proceso de la lectura, trasciende el texto, solventando las carencias de esas representaciones mediante la eliminación de un número mayor o menor de aquellas lagunas o puntos indeterminados, según su competencia, actitud e interés (1992: 111).

Además, para completar su revisión pragmática del realismo literario, el autor estudió los conceptos de *estrategias*, *repertorio* y *realización* de Iser, cuya herencia ingardiniana es notable, tal y como se esbozó anteriormente. Villanueva no eludió la ambigüedad latente sobre todo en el primer caso, respecto al que se pregunta si dichas *estrategias* son las huellas de la enunciación del escritor o propiamente las estrategias del lector en el proceso de recepción (1992: 115). En segundo lugar, el *repertorio* fue entendido por Villanueva como el punto de intersección entre el IFR y el EFR, un diálogo —recordaba— que puede estar mediado por una ideología que se interponga entre la obra y el lector.[33] Por último, la *realización* materializa la necesaria participación del lector que consagra la actualización de la obra.

En definitiva, estas páginas han alumbrado la conceptualización del realismo literario de Villanueva, que él mismo definió como "un fenómeno fundamentalmente pragmático, que

[33] En su estudio del realismo intencional a partir de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* (Miguel de Cervantes), Mª Ángeles Hermosilla Álvarez (2008) advierte que el *repertorio*, entendido como una fuente de conocimiento previa que incluye patrones socioculturales y artísticos, puede ser puesto en cuestión: "Recordemos la contestación que en el *Coloquio* se realiza a los códigos literarios precedentes, en especial a la picaresca, a costumbres como la murmuración o la práctica de la digresión moral, propia de la oratoria sacra, sin olvidar el juicio que se emite sobre los diversos grupos sociales. […] Si como sucede en el *Coloquio*, el repertorio es cuestionado o transgredido, hay que suponer que la intención se halla más allá de ese horizonte y ha de ser reconstruida por el lector en el proceso de lectura" (2008: 248). Hermosilla, de la mano de Iser y en consonancia con Villanueva, también reflexiona sobre el par *esquema* y *corrección* ya explicados pormenorizadamente con anterioridad. En el punto de partida de la lectura nos acogemos a unos esquemas previos (el *repertorio*) que después vamos modificando —insiste la autora— de acuerdo con las *estrategias* textuales. Existe entonces, como en las figuras de la «gestalt», una relación entre ambos planos, interno y externo: "De ahí que, en la dinámica oscilatoria entre lo imaginado y lo observado, la ruptura del esquema previo con el que nos acercamos al texto se vive como la pérdida de una ilusión y, como sostiene Iser, es en ese momento cuando, en el lenguaje cotidiano, decimos que nos hemos enriquecido con una experiencia. Realidad y ficción, pues, se entrecruzan y complementan" (2008: 264). La catedrática de la Universidad de Córdoba, en la misma línea que Villanueva, insiste que tanto lo representado como lo no representado —los *vacíos* de Iser o los *lugares de indeterminación* de Ingarden— son fundamentales para actualizar el texto literario. Siguiendo a Iser fundamentalmente (1987: 227), Hermosilla Álvarez confronta el conocimiento que aporta la parte escrita con la generación de imágenes mentales que suscita «lo no escrito». A lo largo de la lectura proyectamos en nuestra mente una serie de imágenes que permanecen en nuestra memoria. Así, con el transcurso del proceso de recepción, estas pueden ser evocadas para llevar a cabo asociaciones o modificaciones de ideas de acuerdo con la guía textual. A través de dicha guía —recordemos que Iser entiende el texto literario como un conjunto de señales— la fragmentación a la que obliga el acto de lectura se convierte en un todo unitario gracias a la empatía del lector, que verá cómo sus expectativas se verán colmadas, contrariadas o reorientadas: "En la lectura de las obras que consideramos literarias se manifiesta tanto la inagotabilidad del texto como el carácter transitorio de la ilusión, en la que, aunque necesaria, no podemos quedar atrapados. En consecuencia al leer reaccionamos frente a las imágenes que nosotros mismos vamos produciendo, lo que nos posibilita experimentar el texto como una vivencia personal. A través de la representación, que nos permite una escenificación de la realidad, ésta puede entrar en la conciencia del lector, al igual que también sucede en el sueño" (2008: 252).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

resulta de la proyección de una visión del mundo externo que el lector —cada lector— aporta sobre un mundo intensional que el texto sugiere" (1992: 119). Queda claro, por lo tanto, que tanto la cuestión del realismo como el fenómeno de la interpretación no pueden valorarse únicamente teniendo en cuenta la intencionalidad de un determinado autor, de la que puede desprenderse una captación de la realidad en la línea del *realismo genético*; asimismo, la teoría de Villanueva también supera aquella concepción del *realismo formal* o *inmanente* que ya no se fundamenta en la realidad externa a la obra, sino que concibe la obra como una realidad creada y autónoma de la que el artista es productor. Pero lejos de distanciarse de estas aproximaciones, lo que logró Villanueva fue integrarlas en su propia teoría de un realismo pragmático, fenomenológico y enraizado en la semántica de los mundos posibles. En este caso y, a diferencia de los anteriores, el receptor cobra un especial protagonismo pues, a la intencionalidad del autor en la creación de la obra literaria, se suma la del receptor en la actualización de la misma. Así, en el *mundo posible* recreado confluyen dos perspectivas de la realidad, la del autor y la del lector, aunque este realice actualización atendiendo a las señales textuales. El realismo intencional, por lo tanto, es producto de la intersubjetividad que confluye en la recepción literaria.

Antes de concluir, debemos subrayar algunos aspectos importantes. El realismo intencional es un fenómeno intersubjetivo, pero no por ello puede ser tildado de «cointencional». Tal y como adujo Villanueva de acuerdo con Mª del Carmen Bobes Naves (1985) y Susana Reisz de Rivarola (1979), la intención del emisor puede o no coincidir con la del receptor —la mayoría de las veces no convergen— dependiendo de las competencias de este último y, sobre todo, de la «distancia» que los separa según la época, cultura o sistema de valores, entre otros factores. Asimismo, en segundo lugar, Villanueva tuvo en cuenta cuatro modos generales de inferencia de la obra propuestos por Ingarden ([1968] 1973b) y citados, textualmente, en su estudio (1992: 133): La experiencia a-estética o extra-estética de un *literary consumer*; la experiencia estética de un lector normal; el conocimiento pre-estético de la obra obtenido mediante una investigación literaria, y el conocimiento de una concretización estética en toda su plenitud. Tampoco se olvidó el investigador de la mediación de las *comunidades interpretativas*, concepto estudiado por Stanley E. Fish (1980). El realismo intencional puede ser entendido como una de esas comunidades y puede imperar en una determinada época, mientras que otra favorecerá otra perspectiva interpretativa pues, de acuerdo con Hermosilla Álvarez, la «construcción» del realismo transcurre en paralelo a la «construcción» de cada experiencia lectora:

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> En efecto, la posmodernidad de las últimas décadas ha puesto de manifiesto que lo que entendemos por real no es algo unívoco, sino una elaboración de la conciencia de un sujeto que interpreta según las normas vigentes de una comunidad en un determinado momento, por lo que sería muy simplista pensar que el lenguaje puede dar cuenta de la realidad con independencia de las coordenadas individuales y colectivas que lo conforman (2008: 238).

Así las cosas, frente al delirio posmoderno que apuntaba la autora, la noción de *lector implícito* se antoja una figura de primera necesidad que, a modo de guía textual, permita de alguna manera reconducir y homogeneizar el proceso que opera cada lector según su tiempo y circunstancias. Villanueva recurrió a dicha figura, que él denominó lector no representado, y, por tanto, implícito, que "tiene su fundamento en el carácter esquemático del texto literario, pues la obra no sólo contiene indicaciones explícitas de cómo ha de ser leída, sino que con aquello que le falta —sus lagunas, sus indeterminaciones— está provocando respuestas cooperativas de su destinatario" (1992: 64).

Pero, en lo que concierne a la lectura realista, la premisa más relevante que ha de cumplir todo receptor estriba en la voluntad de aceptar o no el pacto de ficción como principio del proceso que venimos explicando en estas páginas y que el investigador sintetizó de la siguiente manera:

> Todo comienza por la *epojé* del pacto de ficción, con la «voluntaria suspensión del descreimiento». Luego viene un proceso de creciente intensidad por el que el mundo representado nos interesa, nos identificamos con los personajes —si el texto es narrativo (novelístico o teatral)— o con el enunciador lírico y sus afecciones internas, al mismo tiempo que dejamos de percibir el discurso como factor desencadenante de la ilusión, aun experimentándola tal y como lo hacemos gracias a él (si el discurso no es, como diría Gadamer, «eminente», todo fracasa). Y, por último, no regresamos a la actitud epistemológica anterior a nuestra voluntaria *epojé.* La virtualidad del texto y nuestra vivencia intencional del mismo nos llevan a elevar cualitativamente el rango de su mundo interno de referencia hasta integrarlo sin reserva alguna en el nuestro propio, externo, experiencial. Realista, en una palabra. Ahí está la verdad de la literatura que es, como Pablo Picasso decía del arte en general, «una mentira que nos hace caer en la cuenta de la verdad» (la cita, en Harry Levin, 1963: 39). Una verdad que no para ser admitida nos exige renunciar a la consciencia de la autonomía del texto artístico, como constructo, frente a toda la realidad previa y a las intenciones de su autor. Es en nosotros, sus lectores, donde al apropiárnosla como objeto pleno, actualizado, surge el realismo por virtud de esa *epojé no reintegrada* que la fenomenología de Husserl puede justificar con facilidad (1992: 147).

Villanueva consiguió mostrar en pocas líneas cómo acontece la experiencia literaria en el espacio de la lectura. Junto a la voluntad de creer, el autor concedió importancia a las emociones que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

despiertan en nosotros los personajes para incorporar su vivencia y hacerla nuestra. Como veremos, la teoría del personaje posterior sentó sus bases sobre la actividad del receptor porque, indiscutiblemente, solo el pacto de ficción sostiene que las palabras configuren un sujeto a nuestra imagen y semejanza en los recovecos de nuestra imaginación.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1.6 TEORÍAS COGNITIVAS

De acuerdo con el estudio de David Herman (2013a) en *The Living Handbook of Narrative Theory*,[34] la noción de *cognitive narratology* es considerada una rama de la denominada *postclassical narratology*. Este término apareció por primera vez en 1997 como título de un artículo de Manfred Jahn (1997), "Frames, Preferences and the Reading of Third-Person Narratives: Toward a Cognitive Narratology". Años después, en *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005), Jahn fue de nuevo el encargado de definir el concepto que él mismo alumbró: "Cognitive theory investigates the relations between perception, language, memory, knowledge and the world; cognitive narratology is interested in the roles of stories whitin the ranges and intersections of these phenomena" (2005: 67).

No obstante, Herman (2013a: 7) nos invitó a rastrear las bases de esta disciplina en la teoría literaria, específicamente con aquella que guardaba relación con la respuesta del lector, cuyos cimientos fueron construidos por Ingarden ([1931] 1973a), Iser ([1974] 1983), Jauss ([1977] 1992) y, más adelante, por Meir Sternberg (1978), Menakhem Perry (1979) y Jane Tompkins (1980). A propósito de esta herencia, en nuestro país, Hermosilla Álvarez ha estudiado el legado de la Escuela de Constanza —especialmente la trayectoria de Iser— para afirmar el despertar del sujeto cognitivo en el seno de este marco teórico:

> La Estética de la recepción convierte la comprensión de un texto en una tarea inseparable del conocimiento, en la medida en que introduce no solo un sujeto histórico (en Jauss), sino también cognitivo. Es decir, a partir del espacio intersubjetivo que ocupa la lectura, el sentido no permanece escondido en el texto, sino que es el resultado de la interacción entre texto y lector, como se revela en la interpretación de un texto literario (2012: 12).

En consonancia con lo expuesto por Herman y Hermosilla Álvarez,[35] Jahn (2005: 67) valoró el legado de Iser y su *lector implícito*, pero mencionó también las aportaciones de Stanley Fish (1980), Paul Grice ([1967] 1975) y Roland Barthes (1970 [2004]). Considerando estos afluentes y la propia definición de Jahn, no puede eludirse la relación de las ciencias cognitivas con los procesos de producción y recepción del relato que, sin ánimo de cancelar anteriores paradigmas,

[34]Enciclopedia virtual gestionada por la Universidad de Hamburgo: «http://www.lhn.uni-hamburg.de/». De acuerdo con las normas de esta publicación *on line*, citaremos el número de párrafo.

[35] No obstante, tal y como señala la autora, es necesario recordar que la relación entre literatura y cognición propulsada por la Escuela de Constanza difiere en gran medida de la lingüística y poética cognitivas deudoras de la perspectiva generativista (2012: 63).

puede complementar modelos de análisis de los fenómenos narrativos desde los puntos de vista empírico e hipotético. Después de todo, tal y como Jens Eder[36] afirmaba —el alemán ha sido uno de los firmes defensores de apostar por posturas integradoras—: "Communication, reception, and cognition have a place in the foundations of every narrative theory. Narratology is no excepcion. […] Narration implies communication, communication implies reception, and reception implies cognition" (2003: 282).

Así, en los años ochenta del siglo pasado, las teorías de la respuesta estética comenzaron a solaparse con la progresiva revelación de otras líneas teóricas que, como veremos, se ocuparon del estudio de las operaciones mentales que subyacen a la producción y recepción del relato. No en vano, Arthur P. Shimamura (2013: 12) recordaba que ya en 1967 Ulric Neisser definió el término *cognition* como "all the processes by which the sensory input is transformed, reduced, elaborated, stored, recovered and used" (1967: 4). Pero es en esta década —aseveraba Shimamura— cuando se perfiló el enfoque interdisciplinar que explicaría en profundidad la funcionalidad del conocimiento humano. La convergencia de la psicología, la neurociencia, la lingüística, la inteligencia artificial, la filosofía y la antropología da razón de ser a un término, *cognitive science*, que marcaría un antes y un después en los estudios literarios.

Es en esta época cuando se revitalizó el concepto de *schema*, deudor del trabajo de Frederic C. Barlett ([1932] 1995), cuyos estudios han supuesto una notable influencia hasta la actualidad. Este autor consideró que las personas organizan la información mediante esquemas o estructuras mentales que después pueden ser reclamados por la memoria a modo de guía para un posterior tratamiento de los contenidos, tanto los previamente almacenados como los venideros. Desde el prisma de la percepción visual, el par *esquema/corrección* fue ideado por Gombrich (1960) para evaluar nuestro uso de conocimientos previos y la formulación de expectativas durante el visionado una obra de arte. Recientemente, Shimamura (2013:12) ha vinculado la noción de *schema* o *schemata* con la aplicación del *top-down processing*, una herramienta base del enfoque cognitivo que desarrolló Richard Gregory (1970) en sus estudios sobre la visión. Según su teoría perceptual, el *top-down processing* propicia que el conocimiento del perceptor impulse y facilite el reconocimiento de aquello que vemos. Al contrario, el *bottom-up processing* se establece a

[36] No obstante, Eder reconoce la importancia del modelo de comunicación elegido a la hora de comprender y teorizar aspectos relativos a la narratología: "Thus, the way in which we study narratology varies depending on whether we take, say, structuralist, hermeneutic, or constructivist models of communication and reception as our starting point. A number of questions then arise: to what extent do the concepts of narratology depend on the chosen theory of communication —are they explicitly linked to it, or are they rather separated as much as possible from the original context; and what model of communication is most suited to the needs of narratology?" (2003: 282).

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

partir de los estímulos sensoriales y, a continuación, se integra en las estructuras de conocimiento del perceptor.

En relación con el proceso *top-down* y el concepto de *esquema* de Bartlett, Herman recalcó en su análisis ya citado las aportaciones de Jean Matter Mandler (1984) y Roger Schank y Robert P. Abelson (1977), por sus respectivos estudios de las estructuras mentales que organizan, jerarquizan y almacenan nuestro conocimiento del mundo para que pueda ser utilizado a posteriori. Schank y Abelson apostaron por una organización del conocimiento en torno a actividades estereotipadas (p.ej. ir a un restaurante) y alojadas en la memoria para convertirse en *guiones* de comportamiento (1977: 42-43). Centrándose en la comprensión textual y, especialmente en lo que se denominaría la *teoría de la gramática de las historias*, Mandler definió una serie de esquemas cognitivos entre los cuales, aquel que llamó *historia* es objeto de aplicación en la recepción global del relato. Pese a que nuestro conocimiento preestablecido facilita la colma de los vacíos inherentes al texto, siguiendo a Mandler, gracias a una *gramática* reconocible que subestructura las historias, el sujeto cognitivo elabora hipótesis para predecir ciertas situaciones y favorecer la recepción del texto (1984: 18).

Por otro lado, desde el prisma de la psicología social, los procesos *top-down* y *bottom-up* fueron empleados por Marilyn Brewer (1988). De acuerdo con la autora, la cognición social es una rama de la psicología social que estudia cómo las representaciones mentales que atesoramos en nuestro conocimiento general del individuo, la sociedad y la cultura interactúan con la información nueva que recibimos cuando descubrimos a una nueva persona en nuestras vidas. En este orden, si nuestra formación de impresiones se basa en la observación de la persona, desplegaremos el proceso *bottom-up* y lograremos realizar lo que Brewer denominó *person based-representation* (representación basada en la persona). En cambio, si nos dejamos llevar por nuestras expectivas basadas en las normas y valores de un determinado grupo social, utilizaremos el proceso *top-down* y alcanzaremos la llamada *category based-representation* (representación basada en la categoría). Cabe destacar asimismo el trabajo de Philip N. Johnson-Laird (1983: 446-447) sobre los modelos mentales. Centrando su atención en las representaciones mentales de las que el sujeto se vale para razonar, el psicólogo elaboró una tipología destacando las *representaciones proposicionales*, los *modelos mentales* y los *procedimientos recursivos*.

Como resultado de la influencia de estas líneas de estudio aparecieron otros estudios sobre la comprensión discursiva, como el de Teun A. van Dijk y Walter Kintsch (1983), del que cabe

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

destacar la noción de *modelo de situación*. Este tipo de modelo se distancia de los conceptos *frame*, *script* o *scheme* por complementar la función estructuradora con el proceso de modelización que ofrecen las experiencias propias: "In other words, a situation model will mainly be formed —and updated— by previous macropropositions (from perception, action, or discourse) plus some occasional details" (1983: 344). Si se trata de un accidente de coche —ejemplo que utilizan los autores—, el destinatario elaborará un modelo mental diferente dependiendo de si ha vivido esa experiencia o ha oído o leído sobre ella. En cualquier caso la memoria juega un papel fundamental. De acuerdo con Violeta Cautín Epifani, "se aprecia que el rol constreñidor y canónico del «esquema de la historia» desaparece, para dar paso a una visión en la que la comprensión está guiada por representaciones subjetivas de fragmentos de la realidad que el comprendedor posee" (2014: 276). Desde esta perspectiva —concluía la autora— se salvaguarda la unicidad del modelo construido, que origina una interpretación determinada de un texto en particular en un momento dado. En los años siguientes, Rolf A. Zwaan y Gabriel. A. Radvansky continuaron indagando en las posibilidades de la psicología discursiva y, concretamente, en la comprensión de narraciones simples desde un punto de vista empírico. Posicionando los eventos narrados como base de un modelo situacional multidimensional, los autores, especialmente Zwaan, trataron de explicar el proceso de comprensión narrativa relacionando las dimensiones narrativas (entre otras, espacialidad, temporalidad, personaje) con la respuesta cognitiva de los receptores.[37]

Siguiendo de nuevo a Herman, puede afirmarse que en los años noventa se instauró definitivamente el "cognitive turn" (2013a: 11). A su juicio fueron fundamentales las siguientes publicaciones: *Reading Minds: The Study of English in the Age of Cognitive Sciences* (Mark Turner, 1991), en el que se defendió que la mente humana era lingüística y literaria; *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective* (Judith F. Duchan, et. al., 1995), una propuesta interdisciplinar para explicar en palabras de varios autores cómo la deixis narrativa es experimentada por el receptor; y *Towards a 'Natural' Narratology* (Monika Fludernik, 1996), un manual que reformuló varios aspectos narratológicos en torno a la pragmática, la teoría de la recepción y el constructivismo. La proliferación de una bibliografía en busca de un objetivo común logró afianzar la convergencia de la teoría de la narrativa y las ciencias cognitivas y, solo un año después, Manfred Janh (1997) acuñaría el término en el estudio al que ya nos referimos anteriormente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[37] Para un acercamiento al enfoque y a la bibliografía de estos autores, véase el trabajo de Cautín Epifani (2013: 277-287).

En los primeros años del siglo XXI, las revistas de carácter académico *Image & Narrative* (2000) y *Poetics Today* (2002) dedicaron sendos monográficos al estudio de la poética cognitiva. A partir de entonces se han generado nuevos estudios y no menos debates provocados por escépticos sobre este giro (Herman, 2013a: 12). Además, la denominada "narratología cognitiva" sobrevuela un corpus muy amplio especialmente a partir de la evolución tecnológica de los últimos años, de la que han emergido neonarrativas notablemente marcadas por la propia especificidad del medio que las hace posibles: "fictional and nonfictional print narratives; computer mediated narratives such as interactive fictions; e-mail novels, and blogs; comics and graphic novels; cinematic narratives; storytelling in face-to-face interaction; and other instantations of the narrative term type" (2013a: 2). De acuerdo con Ryan, el desarrollo de la informática ha causado nuevos modelos de respuesta lectora basados en la inmersión y la interactividad, así como en una compleja relación entre las mismas. En sus palabras, "la cualidad de interactividad que la tecnología electrónica confirió al texto llegó a contemplarse como la realización de la concepción posmoderna de significado" ([2001] 2004: 22). A través de la irrupción de un nuevo concepto de texto —entendido ya como hipertexto— convergen múltiples alternativas de lectura que, aunque limitadas por esta nueva noción de escritura, respaldan la libertad del lector para crear interpretaciones.

Por otro lado, el giro cognitivo abogó por el descubrimiento de nuevos modelos de recepción atendiendo a la respuesta emocional del público. De hecho, este tipo de estudios coincidieron con el desarrollo del turno afectivo. Este irrumpió a mediados de los noventa con fuerza gracias a dos artículos (Enciso y Lara, 2013). En el primero, Brian Massumi (1995) se basó en las tesis de Guiles Deleuze para defender la independencia del afecto respecto al discurso y, en el segundo, Eve Sedgwick y Adam Frank (1995) acogieron los postulados del psicólogo Silvan Tomkins para vincular su teoría del afecto a los estudios culturales.

Desde otra base teórica, David Miall estudió los componentes afectivos de la recepción literaria procediendo de manera empírica. Por ejemplo, el autor explicó cómo el afecto sustituye una respuesta lectora basada en esquemas que no resultan clarificadores desde el punto de vista cognitivo (1988: 261). Asimismo, también reflexionó sobre cómo la afectividad suscita que los receptores identifiquen una estructura interna que les permite concebir el texto *as a whole*, lo que motiva que la generación de significados sea distinta en cada caso, aunque los lectores coincidan en muchos supuestos (1990: 337-338). Así, privilegiando cómo los lectores experimentan la narrativa sobre cómo la interpretan, en *Literary Reading: Empirical & Theoretical Studies*

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

(2006) amplió sus focos para relacionar sentimientos tales como la empatía o sensaciones como el suspense con elementos narrativos tales como la acción, los personajes o el tiempo narrativo.

Sin embargo, cada vez son más los que han afirmado la relación entre cognición y emoción. En su revelador trabajo, Apoyándose en miembros de distintas disciplinas tales como Antonio Damasio, Steven Pinker, Daniel Dennet o John R. Searle, Alan Palmer sugirió que el término *mind* aglutinaba todos los aspectos que configuran la interioridad del ser humano, incluyendo las emociones y los sentimientos (2004: 19). Continuando esta dirección han visto la luz aportaciones que han dado cuenta del encuentro de nuestros sistemas emocionales con las historias de ficción.

Patrick Colm Hogan ha sido uno de los que más ha insistido en la necesidad de estudiar la respuesta emocional del lector: "But the stories that engage us, the stories we celebrate and repeat —"paradigm" stories— are precisely stories that move us, most often by portraying emotions or emotionally consequential events" (2003: 5). Así, a lo largo de su producción ha valorado, por citar algunos ejemplos, la contribución de las memorias personales en la emergencia de la empatía del lector con la narrativa; el principio de intencionalidad del receptor como vehículo de su respuesta emocional, o, más recientemente, en su propuesta de 2011, la relación de las tramas paradigmáticas (p.ej. las subestructuras que presentan géneros universales tales como una historia de amor), con las emociones del lector que, a modo de guía, estructuran los sucesos (2011: 2). Además, es conveniente añadir que la postura de Hogan defendía una aplicación universal que permitía superar las fronteras espaciotemporales que favorecen un encasillamiento de obras literarias en diferentes tradiciones literarias.

Asimismo, Herman se ha sumado a estas pesquisas distinguiendo de la mano de Carol Stearns y Peter Stearns (1985), las posturas biológicas y las posturas construccionistas sobre la dimensión emocional. Al profesor de la Universidad de Durham le interesó la noción construccionista *emotionology*, que conforma un marco que encuadra y conceptualiza distintas emociones. En sus palabras, las narrativas constituyen uno de esos marcos: "Narratives, which at once ground themselves in, and help build, frameworks of this sort, provide insight into a culture's or sub-culture's emotionology —and also into how members of those (sub)-cultures use these systems to make sense of minds" (2007: 255). En otras palabras, el investigador consideraba que una obra narrativa, por ejemplo, una novela, genera un despliegue de emociones —aunque vinculadas a seres de ficción— que pueden reflejar, precisamente por el libre acceso a estas gracias a las estrategias narrativas, la comprensión de su propio «anclaje» emocional a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

partir de la dimensión emocional de los personajes desencadenada por los sucesos de la trama. Tal y como Herman concluyó, la «emocionología» no supone un recurso para favorecer la comprensión de las narrativas, sino que en sí mismas, las narrativas fundamentan la formulación de una «emocionología» (2007: 255). Ciertamente, una novela permite a sus lectores tomar consciencia de una mente (ficcional) en acción. Esta reflexión no ha sido obviada por los estudiosos de los textos literarios vinculados a las ciencias cognitivas.

Por otro lado, en su libro de 1995, el psicólogo británico Simon Baron-Cohen afirmaba, a propósito de sus investigaciones sobre el autismo, que la atribución de estados mentales al ser humano constituye la mejor forma de entenderlo (1995: 7). Esta asignación de voluntades, intenciones, sentimientos, deseos, etc. se conoce en el seno de las ciencias cognitivas como *Theory of Mind*, un área de estudio sobre la que trabajan psicólogos y antropólogos en su mayoría. Este ejercicio cognitivo denominado indistintamente *ToM* o *mindreading* no nos es ajeno en ningún caso, pues las personas lo llevamos a cabo a diario. Pero, tal y como alertó Liza Zunshine, de cuyo estudio hablaremos más adelante, la noción de *ToM* adquiere matices más complejos cuando entra en relación con otros conceptos psicológicos, como es el caso de la *metarrepresentación*.[38] Nuestra capacidad de «leer» otras mentes, así como de tomar consciencia de los estados mentales propios, implica que estamos dotados de unas habilidades metarrepresentacionales.

Estas reflexiones se han extrapolado al contexto de la comunicación narrativa en los últimos años. Si hasta el momento las ciencias cognitivas, en alianza con la teoría de la narrativa, se habían ocupado de la mente del lector, ahora daban un paso más para vincular la actividad mental de este con los procesos mentales que acontecen en una ficción. Pero, siguiendo a Zunshine, a lo largo de la lectura de una novela, el lector no solo atribuye estados mentales al narrador y a los personajes —quienes a su vez hacen lo mismo con otros compañeros de ficción—, sino que, a su vez, el receptor ejerce la misma predisposición cognitiva con la fuente del despliegue mental ficcional: el autor en tanto artífice de todas esas mentes (2006: 67).[39] No obstante, el control de las fuentes de información no es un asunto trivial, pues el lector ha de enfrentarse al juego de metarepresentaciones en las mentes de los personajes cuando no a

[38] Sobre este concepto, véanse las reflexiones de Dan Sperber (2000: 13) en *Multirepresentations: A Multidisciplinary Perspective* (2000).

[39] La autora es consciente de la controversia que puede generar su afirmación, pero aún así insiste en la necesidad de no obviar la fuente responsable de la ficción, que asimismo se convierte en objeto del despliegue de la *ToM* del lector. Zunshine no se posiciona directamente sobre el debate autor/*autor implícito*, pero sí deja claro que dicha figura no puede ser eliminada por completo. En sus palabras: "It seems that a cultura *will* find a way to insinúate a source tag into its perception of a representation that is a metarepresentation. A work of fiction *has* to have an agent-specifying source tag affixed to it, however extravant (e.g. "dead" or "implied") that agent may seem at certain historical junctures" (2006:81).

narradores no fiables, así como a su propia cultura en las tradiciones narrativas (p. ej. las convenciones de género) que propicia que los receptores sumen nuevas atribuciones. En suma, el mero hecho de escribir o leer una ficción motiva el «despertar» de la experimentación de nuestra *ToM* que, a su vez, es la razón de ser de los procesos de comunicación narrativa:

> Throughout my argument, I frequently say that this or that fictional text experiments in a certain way with our Theory of Mind and/or our metarepresentational ability. What I do not want you to infer based on such statements is that I believe that some text *do not* experiment with these cognitive predispositions. They *all do* insofar as every single act of writing and reading fiction deploys our ToM, and the overall cognitive outcome of such deployment is never fully predictable. Thus when I refer to Woolf's or Richardson's or P.D James' s experimentation with their readers' ToM and/or metarepresentational ability, what I really claim is that they push to their limits certain aspects of the *general*, *constant*, *ongoing experimentation* with the human mind that constitutes the process of reading and writing fiction (2006: 73).

Tras lo expuesto se puede afirmar, a modo de conclusión, que las autoras y autores estudiados reivindican desde puntos de vista muy distintos la comprensión del funcionamiento de las mentes que cataliza una obra narrativa de ficción. En los primeros años, los investigadores vinculados a la narratología cognitiva fijaban como foco de atención las mentes de los receptores y reclamaban nuevas formas de interpretación a través de esquemas, guiones o modelos mentales que hallaban en la capacidad nmemotécnica del lector su mejor aliada. Por otro lado, al margen de los procesos de percepción, almacenamiento y gestión de la información, se han propuesto nuevos modelos que tratan de explicar la respuesta emocional a las narrativas que, sin embargo, han logrado un alcance más significativo en los estudios fílmicos. Finalmente, en los últimos tiempos, la crítica ha apostado por el tratamiento de la interacción mental entre sujetos empíricos y ficcionales, lo que conlleva una reformulación de la comunicación narrativa. Estas son líneas de abordaje actuales en la narratología cognitiva a las que, de acuerdo con Herman (2013a: 15-19.), habría que añadir el estudio de categorías narrativas tales como la focalización, la dimensión espaciotemporal o el personaje, cuya comprensión desde este prisma está vinculada a las teorías cognitivas sobre la recepción que, entre otras, se han dilucidado a lo largo de estas páginas.

Como decíamos, el descubrimiento de nuevos modelos cognitivos de recepción, vinculados también con la respuesta emocional del público, ha obtenido un amplio alcance en los estudios fílmicos. Bordwell (2009) sostuvo que la primera teoría cinematográfica fue establecida por Hugo Münsterberg en *The Film*: *A Psychological Study* ([1916] 2004). El filósofo y psicólogo

USC DE COMPOSTELA

germano afirmó ya entonces que el cine ejercitaba las capacidades mentales de los espectadores. Años más tarde, Sergei Eisenstein ([1924] 1988) concretó que la imagen cinematografía producía efectos en los perceptores, similares a los estímulos reflejos de Paulov. Además, en la década de los treinta, Rudolph Arnheim (1957) comenzó a hablar de un espectador participativo que integre la información recibida en un «todo».[40]

Sin embargo, a pesar de esta significativa revelación, habría que esperar hasta mediados de siglo XX para rastrear el germen de la perspectiva cognitiva en los estudios fílmicos. Bordwell consideró que los psicólogos de la corriente *New Look* abogaron por un paradigma constructivista que presuponía que la mente se postulaba como la principal mediación de la «experiencia», también la experiencia cinematográfica de los espectadores. Bordwell no obvió que, independientemente de la repercusión que los postulados de la vertiente *New Look* tuvieron para sus propios estudios, la investigación de la respuesta cognitiva de los receptores no era el principal interés de las corrientes teóricas de los años sesenta. Por otro lado, la perspectiva semiológica tampoco centró sus esfuerzos en los modelos activos de participación del espectador y, a pesar de que Metz valoró positivamente la vía psicológica, cuando materializaron su interés por estas cuestiones, siguieron el cauce del psicoanálisis (2009: 358).

En 1985 salió a la luz la primera aproximación cognitiva ligada a la narratología cinematográfica. En *La narración en el cine de ficción* Bordwell redefinió la actividad del obervador: "Una película, me atrevería a decir, no «pone en posición» a nadie. Una película da pie al espectador para ejecutar una variedad definida de *operaciones*" (1996: 30). El autor se refería a un «observador» que coincidía con un hipotético espectador real dotado de capacidades y también de limitaciones mentales. No se trataba de un lector ideal que emerge en la narrativa ni tampoco de un intérprete de la misma, sino de un sujeto cognitivo-perceptual concentrado en el "acto de ver" (1996: 30). De acuerdo con Bordwell, un estudio constructivista considera, en consecuencia, "el visionado de películas como un proceso psicológico dinámico que manipula una diversidad de factores: (1) capacidades perceptivas; (2) conocimiento previo y experiencia; y, (3) el material y estructura del propio filme" (2009: 32-33).

En *El significado del filme: Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica* ([1989] 1995), el teórico sí se centró propiamente en la «interpretación» de la narrativa, que concierne a la formulación del significados implícitos y sintomáticos, distinguiéndola así de la

[40] Para más información sobre las ideas de los precusores de la teoría fílmica cognitiva, *The Routledge Companion to Philosophy and Film* —la misma publicación en la que Bordwell integra la retrospectiva sobre ciencias cognitivas y cine que estamos utilizando— ofrece capítulos monográficos sobre los tres autores citados, recogiendo ampliamente su pensamiento en torno a estas cuestiones.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mera comprensión del filme, que obedece a la captación de significados referenciales y explícitos. Bordwell entiende la interpretación "como una actividad cognitiva que tiene lugar en el marco de instituciones [interpretativas] concretas" y, ahora sí, lleva a cabo una distinción "entre la «observación inocente» y la lectura «activa» o «creativa» del espectador especializado" (1995: 26).

En 1996, junto a Noël Carroll, Bordwell editó *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. En esta compilación figuraban los trabajos de autores que contribuirían a estabilizar la perspectiva cognitiva en los años siguientes. No obstante, los editores señalaron en la introducción que el *cognitivismo* no es una teoría en sentido estricto, sino una «estancia» en la que reposan diferentes enfoques, cuya convivencia genera ciertas tensiones (1996: xvi). Sin embargo, en su retrospectiva de 2009, el estadounidense celebraba que los autores de la época continuaran reformulando sus propias reflexiones. Entre ellos, destacó: *Narrative Comprehension and Film* (Branigan, 1992), a propósito de la autoridad narrativa y sus fuentes; *Dreams of Chaos*, *Visions of Order*: *Understanding the American Avant-garde Cinema* (Peterson, 1994), en el que se demostraba que cada corriente cinematográfica exige reglas receptivas diferentes; y *Engaging Characters*: *Fiction, Emotion and the cinema* (Smith, 1995), un estudio pionero, focalizado únicamente en las respuestas cognitiva y emocional del público respecto a los seres de ficción.

Precisamente, la reflexión sobre la dimensión emocional del proceso de recepción cobraría un interés notorio en las publicaciones de finales de los noventa. La introducción de la valiosa aportación editada por Carl Platinga y Gregory M. Smith (1999) daba cuenta de ello. Además, esta recogía, ampliada, la contribución de Noël Carroll (1990), que relacionaba el despertar emocional de los espectadores con los diversos géneros cinematográficos.

Años más tarde, Gregory M. Smith (2003) insistió con rotundidad en la capacidad de las estructuras narrativas para conducir la respuesta emocional. Se distanció así de Carroll (1998), quien había considerado que el espectador, con un sistema de valores propio, se muestra predispuesto a establecer determinadas relaciones afectivas. Al contrario, para Smith, mediante el proceso *bottom-up*, el filme crea un *mood* que orienta la predisposición del espectador para albergar futuras sensaciones. De este modo, a través de continuas «pistas» se establecen lo que él denominó *emotional markers* (2003: 44-49). Años más tarde, Platinga reclamó de nuevo el uso del concepto de *mood*, pero advirtiendo una diferenciación en su uso respecto a los personajes y a los espectadores: "At the start, we need to distinguish between moods in movies, in which the

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

term *mood* is used metaphorically to describe the affective 'character' of a film, and actual human moods, in which the term *mood* is used literally" (2013: 95).

Por otro lado, Joseph Anderson, continuador de las reflexiones de James J. Gibson sobre la percepción directa y no inferencial,[41] se sumó a la revolución cognitiva con un trabajo novedoso en el que comparaba al espectador con un procesador audiovisual biológico y al cineasta con un programador incapaz de entender el sistema operativo —el cerebro humano— en su totalidad. Su esfuerzo residió en comprobar cómo el cine se ha adaptado a los mecanismos sensoriales del receptor y cómo este logra procesar el relato cinematográfico y experimentarlo como una realidad (1996: 10-12). La apuesta de Anderson se añadía a la aparición de estudios especializados de acuerdo con las diferentes áreas de la psicología en los ámbitos de la teoría literaria y cinematográfica que verán la luz en los albores del siglo XXI.[42]

En estos primeros años, los investigadores mencionados continuarían madurando sus propuestas en paralelo a los avances científicos y tecnológicos que, a su vez, ofrecían nuevas alternativas de estudio desde un punto de vista empírico. De acuerdo con Shimamura, por ejemplo, la puesta en escena de la *functional magnetic resonance imaging* (fMRI) permite comprobar las áreas del cerebro que se activan mientras el individuo visiona el filme. En nuestros días, no solo podemos formular hipótesis de acuerdo con actividades mentales, sino que podemos enlazarlas con los denominados *brain processes* (2013: 2). El modelo experimental está en ciernes pero, lejos de desvincularse de la coral que ha heredado de las últimas décadas, en los próximos años seremos testigos de su integración en el denominado enfoque cognitivo.

Quizá esto explique que sean muchos los afluentes que desembocan en este paradigma teórico, cuyas fuentes se encuentran no solo en la narratología, sino también en la lingüística, la semiótica, la filosofía, las ciencias informáticas y, sobre todo, en la psicología. Tanto es así que en la introducción de *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies* (2014), Lisa Zunshine

[41] La percepción directa fue abordada por James J. Gibson en un libro fundamental, *The Ecological Approach to Visual Perception* (1979).

[42] Consciente de la atención que tomarán los estudiosos por la diversificación de marcos teóricos, Per Persson (2003), quien define la psicología como el "systematic study of *behavior* and *mental processes* –and their interaction", distingue los principales subdominios que albergarán los estudios narratológicos (2003: 5-6). Consideramos oportuno citarlos porque estas distinciones también se apreciarán en los estudios que, sobre el personaje, han tenido lugar en el marco cognitivo: (1) *psicología social*: comprensión de la dimensión social de los individuos; (2) *psicología de la personalidad*: comprensión de los rasgos de los individuos; (3) *psicología cognitiva*: comprensión de los procesos mentales tales como la percepción, la memoria, el pensamiento, el conocimiento, etc.; (4) *psicología evolutiva*: comprensión del desarrollo del individuo en las diferentes etapas del ciclo vital; (5) *psicología clínica*: comprensión de las patologías mentales de los individuos; (6) *psicología industrial y organizacional*: comprensión del comportamiento humano en ámbitos empresariales y sociales; (7) *psicología evolucionista*: comprensión de las características y procesos mentales de la especie humana de acuerdo con la biología evolutiva; (8) *neuropsicología*: comprensión de la relación entre psicología y neurología; (9*) psicología cultural*: comprensión de la vinculación de la mente humana con las prácticas culturales y sociales de los individuos; y (10) *psicología ambiental*: comprensión de la interacción del individuo con el medio ambiente.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

volvió a insistir en que la definición de esta línea de investigación "should focus not on the boundaries, goals, or methods of the field but on its dynamic, relational nature" (2014: 1). La autora sostenía que esta *naturaleza relacional* es deudora de la propia esencia que caracteriza a las ciencias cognitivas, que solo pueden explicarse emprendiendo una aventura interdisciplinaria (2015:1).

También, entonces, hemos de sumar esta «aventura» a nuestro objeto de estudio. Pues, como ya anticipó Chatman en *Historia* y *Discurso*, la comprensión del personaje se nutre con la experiencia de la vida y del arte (1990: 128).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2 TEORÍAS DEL PERSONAJE NARRATIVO EN LA LITERATURA

2.1 MUNDO CLÁSICO Y PERSPECTIVA FORMALISTA

En la *Poética* (334-330 a.C.), Aristóteles explicó que el argumento, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y la música son los seis elementos constituyentes de la tragedia. El argumento es el más importante de todos ellos, mientras que los caracteres —el *ethos*— figuran en segundo lugar, ya que los personajes "revisten los caracteres gracias a las acciones" (Aristóteles, 2004: 49). Siguiendo al filósofo, hay carácter siempre que hay decisión respecto a la acción. Eso sí, "sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres, es viable" (2004: 49). Los personajes quedarían definidos entonces como agentes que ejecutan las acciones, cuyo carácter se deriva de su posicionamiento respecto a estas.

En este contexto, de acuerdo con Bobes Naves, "no importan tanto sus rasgos físicos o anímicos individuales como la serie de cualidades naturales o adquiridas mediante la experiencia, que lo constituyen en un «carácter», es decir, un *ethos*, que pueda realizar las acciones que le corresponden en la trama" (2018: 20). Concretamente, siguiendo a la investigadora, el término *carácter*, "de origen griego (*charakter*: hacer una marca para reconocer lo marcado), designa el conjunto de rasgos naturales y morales que definen el sujeto de una acción y, situándolo en un relato, es el personaje" (2018: 21). Por lo tanto, "más que un individuo, con una idiosincrasia propia que actúa en una historia, es un conjunto de cualidades necesarias y pertinentes para desarrollar las funciones del mito" (2018: 22). Por ello —concluye—, "se deduce que el personaje no es necesariamente la copia de una persona empírica, sino una construcción del texto literario a partir y desde la perspectiva de la acción" (2018: 23).[43]

[43] Aunque Bobes Naves reconoce que el término más extendido es *caracteres*, también hace referencia a otros, porque, tal y como explica ella misma, los estudiosos de la tragedia han propuesto varias opciones para referirse al término *ethos*. Señala las opciones de Minturno (*afectos* y *costumbres*), Trissino (*hábito* y *costumbre*), y Castelvetro (*costumbre*). Sin embargo, el transcurso de la historia ha regalado otras denominaciones. La autora rescata en el siguiente apartado el sustantivo *personado*, empleado por Pedro Simón Abril. El *personado* refiere al actor, pero "podemos considerarlo un personaje, en cuanto que es creación de la obra, aparece sobre el escenario, y se declara intermediario entre el autor y los personajes ante el público" (2018:

En efecto, la acción determina el carácter porque no cualquier «modo de ser» es válido para la ejecución de una acción concreta. De ahí que deban ser respetadas cuatro cualidades. Estas son bondad, adecuación, semejanza y consecuencia:

> Por lo que respecta a los caracteres hay cuatro objetivos que conviene tener en cuenta: el primero y el principal, que sean buenos. Habrá carácter si, como se dijo, la palabra o la acción dejan entrever una opción. Si la opción es buena, el carácter será bueno. Y eso es posible en cualquier tipo de personaje, pues hasta puede ver una mujer y un esclavo buenos, aunque tal vez de ellos la una es inferior y el otro del todo vil. El segundo es que sean adecuados; pues es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible. El tercero es la semejanza, pues esto es diferente a presentar el carácter bueno y apropiado, como se ha dicho previamente. El cuarto es la consecuencia, pues aunque sea inconsecuente el personaje al que se va a imitar, y se le haya supuesto tal carácter, sin embargo, debe ser consecuentemente inconsecuente (Aristóteles, 2004: 71).

La distancia histórica y cultural que nos separa del teórico clásico hace que a día de hoy nos extrañe que atribuyera la bondad al género o a su condición social. Pero, al margen de estos matices, lo que quiso transmitir Aristóteles es la necesidad de la coherencia del carácter con los hechos. Por ejemplo, si un personaje tiene sed de venganza, no puede mostrar signos de cobardía. En cualquier caso, lo que queda explicado es que las acciones no solo imprimen carácter, sino que también condicionan la caracterización psicomoral del personaje, que no resulta de interés al margen de su relación con los sucesos.

Los postulados aristotélicos prevalecieron durante siglos, aunque la evolución de la literatura ofrecería personajes más complejos y no determinados exclusivamente por la acción como los que emergieron en el Renacimiento, el Romanticismo, o el Realismo. Este cambio explica, según postula Bobes Naves, que el concepto de *personaje* haya predominado sobre el de *carácter*:

> La prevalencia del término *personajes* se debe al relieve que en la tragedia y en la novela va adquiriendo el sujeto frente a la acción, el personaje como individuo cambiante y activo frente al *carácter* adecuado, perfecto y pasivo. El personaje pasa de ser solamente la proyección activa de la acción del mito, a una entidad consciente de su autonomía, de su libertad, más compleja y más matizada. Los caracteres puros, los que responden a un modo de ser impuesto por una historia, se encuentran en las tragedias clásicas, cuyas anécdotas mantienen su unidad: la

26). Esta noción subraya la vacilación constante en las poéticas para referirse al personaje: "la ambigüedad entre actor, personaje, actante, incluso narrador, es una constante en las poéticas y la prevalencia de uno u otro término y su sentido dependen de la acción que desarrollen (presentar la obra, actuar en ella, señalar las entradas y salidas, estar en escena con palabra o sin ella, etc.), la aportación de Pedro Simón Abril es denominar *personado* al personaje y señalar sus posibles funciones en la obra. La realidad es que el término no tuvo más acogida que la que él le dio" (2018: 28).

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

> venganza, el deseo de conocimiento, el amor fraternal, la ferocidad de la venganza y del resentimiento, etc. […] (2018: 53).

Pasarían siglos hasta que los formalistas rusos revisaran los postulados del estagirita con el fin de continuar privilegiando la acción narrativa a la cabeza de una estructura jerárquica. A pesar de que la historia literaria había regalado personajes cuya construcción orbita en torno al «ser» frente al «hacer», en la teorías de las primeras décadas del siglo XX el personaje no es más que un soporte de la acción. No obstante, tal y como señaló Bobes Naves, los postulados de los formalistas no coincidieron plenamente con los de la *Poética*, pues si esta analizaba la tragedia, cuyo corpus es delimitado y coincidente, ahora el foco está en el género narrativo, cuyos personajes son mucho más variables" (2018: 96). En cualquier caso, a pesar de su manifiesto reduccionismo, las tesis de los teóricos rusos sobre el personaje han permanecido hasta hoy en los manuales de teoría de la narrativa. Boris Tomashevski y Vladimir Propp fueron los principales responsables de ello.

Tomashevski ([1925] 2005) consideraba que la creación del personaje facilita concentrar y vincular los motivos. El ruso, que había definido los *motivos* como aquellas unidades temáticas no descomponibles, consideraba que estos debían clasificarse según la "acción objetiva que describen" (2005: 91). En la trama se producen relaciones entre personajes que constituyen una «situación», siendo común que los diversos personajes traten de "modificar esta situación de maneras diferentes. Por ejemplo: el héroe ama a la heroína y es correspondido, pero los padres se oponen al casamiento" (2005: 91). El desarrollo de la trama implica un cambio en la situación, por lo que es necesaria la eliminación de algún personaje, la inclusión de otros o un cambio en las relaciones. De ahí que un cambio sea considerado dinámico o estático según interfiera en la situación. A decir de Tomashevski, "cuanto más complejos son los conflictos que caracterizan la situación y más contradictorios los intereses de los personajes, tanto más tensa es la situación" (2005: 93). Por tanto, aunque el formalismo no consideró fundamental el «ser» del personaje, el hecho de que Tomashevski mencionara «los intereses de los personajes» denotaba cierto aperturismo en su pensamiento, máxime cuando líneas después —privilegiando, eso sí, la acción sobre el personaje— no solo aseverara que el conjunto de motivos determina a su vez la psicología del personaje, sino que los personajes "llevan habitualmente una carga emocional" de la que el lector se hace eco: "La actitud emocional hacia el personaje (simpatía-antipatía) se desarrolla, pues, sobre una base moral" (2005: 107). El ruso fue el precursor de los estudios que, sobre la caracterización del personaje desarrollaría la narratología posterior.

USC DE COMPOSTELA

Tomashevski entendía por *característica* de un personaje "el sistema de motivos al que está indisolublemente asociado". Más estrictamente, —añadía— en el término *característica* se aglutinan los motivos que definen el alma y el carácter de un personaje (2005: 106). Para el autor, además de un nombre propio, se deben atribuir rasgos de carácter a un personaje cuando las acciones de la trama reclamen una «determinada unidad psicológica». La caracterización del protagonista puede ser *directa* (facilitada por otros personajes o el propio personaje) o *indirecta* (deducida de sus acciones) y *mutable* o *inmutable* durante la resolución de la fábula.[44] Asimismo, esta puede ser *constante* o *cambiante*. Si se produce una modificación, esta es debida al cambio en la situación dramática. Resulta especialmente relevante que Tomashevski tuviera en cuenta la dimensión lingüística del personaje por la que se evalúa su uso del lenguaje y los temas que aborda que, aparte de contribuir a su propia caracterización, le capacita para calificar a otros. Además, el autor contempló que esto podía funcionar como una mascarada, de lo que inferimos que el ruso reclamaba una mayor atención del lector hacia el personaje. Así, además de soporte de los motivos, el personaje funciona como ancla de la atención del lector: "Pero no basta diferenciar a los protagonistas y separarlos del conjunto de los personajes por algunos rasgos específicos: es necesario captar la atención del lector y suscitar su interés por la suerte de los personajes" (2005: 107).

Tiempo después, en pleno ocaso del formalismo, Vladimir Propp ([1928] 1998) llevó a cabo el análisis morfológico de un amplio corpus formado por cien cuentos maravillosos rusos al que ya hicimos referencia. Recordemos que Propp establecía un esquema que unificaba la estructura de estos cuentos mediante la división de la fábula en treinta y una *funciones*.[45] Estas son las partes fundamentales del cuento independientemente de quien las ejecute y del modo de realizarlas. De las funciones establecidas —que representan y unifican las posibles acciones en los cuentos— algunas pueden omitirse, repetirse, o ser objeto de dobles significaciones, pero su aparición sigue el mismo orden en todos los relatos. Al margen de la privilegiada posición de las funciones en su pensamiento, el autor reconoció que existían otros elementos importantes en el cuento, a pesar de que estos no determinaban el desarrollo del mismo. Hay elementos auxiliares para relacionar las funciones, por ejemplo, una información que un personaje pueda transmitir a otro, o acciones que sirven de nexo para el cumplimiento de una función. También tuvo en

[44] De acuerdo con Fotis Jannidis, la distinción entre *caracterización directa* y *caracterización indirecta* comienza a ser tratada por los críticos en el siglo XIX. Cita especialmente la *poetik* (1888) de Willhelm Scherer, publicada por Niemeyer en 1971.

[45] Funciones: [Situación inicial], alejamiento, prohibición, transgresión, interrogatorio, información, engaño, complicidad, fechoría, carencia, mediación, principio de acción contraria, partida, primera función del donante, reacción del héroe, recepción del objeto mágico, desplazamiento, combate, marca, victoria, reparación, regreso, persecución, socorro, tarea difícil, tarea cumplida, reconocimiento, descubrimiento, transfiguración, castigo y boda (1998: 37-85).

USC

cuenta las motivaciones de los personajes, que para el teórico son elementos imprecisos, llegando a afirmar de forma general "los sentimientos e intenciones de los personajes en ningún caso actúan sobre el desarrollo de la acción" (1998: 103).

Para Propp, los personajes son los agentes que cumplen las funciones. Más allá de algunas notas sobre el análisis de estas figuras, a las que después nos referiremos, al autor le interesaba de estos su ubicación en *esferas de acción*. Son las siguientes: agresor (o malvado), donante (o proveedor), auxiliar, princesa (o personaje buscado) y su padre, el mandatario, el héroe y el falso héroe. Propp, pues, determinó siete personajes principales. Sin embargo observó que un solo personaje puede ocupar varias escenas de acción; o también que una sola esfera de acción pueda dividirse entre varios personajes. Además, el teórico habló de la existencia de personajes especiales para relacionar las esferas de acción, como plañideros, denunciadores o calumniadores, entre otros. Queda claro que Propp estudió a los personajes teniendo en cuenta el cumplimiento de las funciones, pero el abordaje de las esferas de acción, así como de otras cuestiones, como el enlace de las funciones o la aparición en escena de los personajes, condujo a Propp a plantear lo que él denominó "problema general de los personajes del cuento" (1998: 115).

En primer lugar, el ruso advirtió que el nombre y los atributos de los personajes representan valores variables. Aunque la variabilidad de estas atribuciones aporte al cuento "todo su sabor, toda su belleza y encanto", para Propp, los personajes eran fácilmente sustituibles (1998: 115). Aún así, sistematizó su estudio mediante tres rúbricas: *aspecto y nomenclatura*, *particularidades de entrada en escena* y *hábitat*. Para el folclorista, el hecho de emprender una clasificación de los atributos equivaldría a elaborar un catálogo, opción no relevante para su objeto de estudio, aunque sí la consideró interesante desde un punto de vista histórico. A propósito de estas variantes, Bobes Naves ha considerado que también suelen ordenarse en una estructura repetitiva aunque tengan que tenerse en cuenta particularidades contextuales relativas a la tradición literaria, a la cultura, o incluso al autor:

> Las variantes textuales responderían a circunstancias de las que puede aparecer una o varias en el mismo texto y respecto a uno de los personajes, generalmente el protagonista: redundancia, latencia, sincretismo, etc; puede darse también la repetición del esquema en su totalidad, manteniendo los mismos actantes o introduciendo otros, con paralelismo total o parcial. De todos modos las constantes y las variables permiten una taxonomía científica del personaje en su función de actante (2018. 87)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En cambio, Antonio Rodríguez Almodóvar, sí cuestionó la estructuración de los atributos para la interpretación científica del cuento. Poniendo en valor el hecho de que Propp afirmara que la transformación del cuento se desencadena por la influencia del marco histórico contemporáneo, pero, a la vez, que dicha transformación se opera bajo unas leyes generales, Rodríguez Almodóvar se preguntaba: "¿Cómo, si las transformaciones se producen por el medio social —y son tantos los que hay—han de someterse a unas leyes generales de transformación?" (1989: 49). Los atributos de los personajes ya habían sido considerados la raíz del problema por Lévi-Strauss en 1960, cuando se publicó su artículo "La estructura y la forma: reflexiones acerca de una obra de Vladimir Propp". Recordemos que para el ruso, tanto las *leyes de transformación*, como las *nociones abstractas*, se reflejaban en las formas fundamentales de los atributos. Esto llevó al antropólogo francés a considerar como contradictorio el hecho de que los atributos fueran desprendidos de toda significación y que, a la vez, se aproximaran a nociones abstractas que permitían identificar el cuento con el mito ([1973] 2011: 135-136).

Este tipo de limitaciones fueron las que quizá llevaron a Propp a pensar que los personajes son tan numerosos, que aportan al cuento su "tan extraordinaria diversidad, su tan coloreado pintoresquismo", pero las funciones, limitadas y poco numerosas, ofrecen al relato mágico "su uniformidad no menos extraordinaria, su monotonía" (1998: 31). Así pues, el personaje se vuelve «prescindible», es solo una «presencia» textual que puede diluirse cuando se integra en las esferas de acción que garantizan el análisis morfológico.

Aún así, precisamente por esta razón, Bobes Naves ha considerado que Propp superó el descriptivismo en la teoría literaria:

> Es la posibilidad de reconocer invariantes bajo la gran diversidad de combinaciones que ofrecen los relatos en la historia de la literatura universal. Abre así la posibilidad de la investigación científica sobre el relato, pues sobrepasa lo contingente de modo claro, y descubre que los objetos particulares, cuanto tienen cualidades de tipo general, universal incluso, pueden convertirse en objetos científicos. La contingencia ha dejado de ser un impedimento para la investigación, porque el objeto individual es portador de cualidades universales del género al que pertenece (2018: 85).

En este orden, el reconocimiento de esquemas fijos revelaba un método científico que sería bien recibido posteriormente. Aunque el pensamiento de Propp respecto al personaje fue mucho más conservador que la vía que tomó Tomashevski, su estudio morfológico, con claro predominio de la acción narrativa sobre otros elementos, influyó sobremanera en la poética estructuralista.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.2 LA PERSPECTIVA ESTRUCTURALISTA

Aseveraba Barthes en *L'Analyse structurale du récit* ([1966] 1970) que "el análisis estructural, muy cuidadoso de no definir al personaje en términos de esencia psicológica, se ha esforzado hasta hoy […] en definir al personaje no como un «ser» sino como un «participante» (1970: 29). En la misma obra, Todorov consideró que "el estudio del personaje plantea múltiples problemas que aún están lejos de haber sido resueltos" (1970: 165). El teórico reconoció que en la literatura occidental clásica —desde *Don Quijote* hasta *Ulises*— el personaje juega un papel sumamente relevante, pues a partir de él "se organizan los otros elementos del relato" (1970: 165). Este es el caso de *Les liaisons dangereuses* (Pierre Choderlos de Laclos, 1782), relato epistolar caracterizado principalmente por las relaciones de los personajes del que se ocupa Todorov.

En su análisis de la categoría de la *historia*, el autor parte de las teorías de A. J. Greimas. Tal y como vimos anteriormente, el teórico apostó por la reducción de las relaciones a tres: *deseo*, *comunicación* y *participación*. Recordemos que bajo su perspectiva, el desarrollo del relato depende de la combinatoria de los elementos estables, agentes (personajes) y predicados, según reglas de *derivación* (oposición de las relaciones), *pasivo* (correspondencia de las relaciones) y *acción* (transformación de las relaciones). Aunque Todorov explica que no pretende afirmar la necesidad de reducir todas las relaciones posibles a tres, sí hace comprender que "las relaciones entre personajes, en todo relato, pueden siempre ser reducidas a un pequeño número y que esta trama de relaciones tiene un papel fundamental en la estructura de la obra" ([1966] 1970: 166). Aún así, sostiene que de aquellas tres, se pueden derivar el resto de relaciones del relato.

La apuesta de Todorov es cuanto menos ingeniosa, pues la novela francesa en la que basó su análisis supone un buen caldo de cultivo para abordar la caracterización psicológica del personaje, perspectiva que descarta —aún reconociendo la importancia del personaje como núcleo central de muchas narrativas— a favor de establecer un análisis estructural de las relaciones que puede extrapolarse a otros relatos de la misma índole. Por ello, también en este caso, el personaje no es más que un «participante», como diría Barthes, esta vez no definido tanto por sus acciones, como por sus relaciones.

Por su parte, Greimas se basó en los modelos de Vladimir Propp y Étienne Souriau (1950) para definir el *Modelo Actancial Mítico* presente en los relatos. Según la semántica estructural de Greimas, los *actantes* —equivalentes a las esferas de acción del ruso—representan la dimensión

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

funcional de los *actores*, término con el que se refiere a los personajes. Los actantes son elementos de una estructura que subyace en los relatos. "Los actantes poseen, pues, un estatuto metalingüístico por relación a los actores; presuponen acabado, por otra parte, el análisis funcional, es decir, la constitución de las esferas de acción" ([1966] 1976: 268). De acuerdo con Propp, para Greimas, un número restringido de actantes basta para analizar el universo representado. De los inventarios de Propp y Souriau, Greimas extrae la conclusión de que pueden observarse dos agentes contrapuestos cuya relación es mediada por un «deseo»: el *sujeto* y el *objeto.* A esta relación actancial se suman otras que configuran su modelo, en el que se desprende del género y el parentesco. Como decíamos, en él figura un *sujeto* que persigue, con el favor e impedimento de *adyuvante* y *oponente* respectivamente, un *objeto* de deseo, posicionado a su vez entre *destinador* y *destinatario*.

Greimas también comprendió que las funciones del actante puedan solaparse. Tomó como ejemplo una historia de amor para explicar que el matrimonio se formula como objeto de deseo de un sujeto que es a la vez el destinatario. Las figuras de *adyuvante* y *oponente* suscitan una comprensión metafórica de las mismas, en tanto "proyecciones de la voluntad de obrar y de las resistencias imaginarias del mismo sujeto, juzgadas benéficas o maléficas por relación a su deseo" (1976: 275).

El propio esquema explicita que el actante se sitúa en una "constelación de "fuerzas" que es la estructura actancial, capaz de ejercer "influencias" y de obrar sobre los "destinos" (1976: 284). Y añadió:

> Este carácter particular de los actantes, que los hace aparecer, al nivel de los efectos de sentido, como inercias, pudiera servir de punto de partida a una cierta estilística actancial que diera cuenta de los procedimientos de personificación, de cosificación, de alegoría, incluso tal vez de ciertos tipos de figuración, etc. (1976: 284).

La articulación de la noción de deseo en la estructura actancial es hallada previamente por el autor en los modelos de Propp y Souriau. Asimismo, Greimas la asoció al psicoanálisis, en concreto, al concepto de libido freudiana, aunque se interesó en mayor medida por la psicocrítica de Charles Mauron. Pero, tal y como ha señalado Garrido Domínguez, el eje semántico del *deseo* no fue el único relevante para Greimas, sino que a este se sumaron aquellos de la *comunicación* y la *prueba*: "así, entre *destinador* y *destinatario* media la modalidad del *saber*, *poder* entre *ayudante y ponente*, *querer* entre *sujeto* y *objeto* (por medio de esta modalidad se convertirá en *hacer*)" (1993: 51).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

El planteamiento de la estructura actancial no es la única revisión que ofreció Greimas respecto a los estudios precedentes. El autor propuso reducir a veinte las treinta y una funciones establecidas por Propp con el fin de emparejarlas. A su modo de ver, por ejemplo, la infracción presupone la prohibición, la decisión del héroe presupone el mandamiento o el afrontamiento de la prueba presupone la asignación de la prueba. La incorporación de estos pares evita el orden sintagmático de sucesión propuesto por Propp. En suma, Greimas valoró la posibilidad de una interpretación paradigmática, acrónica y relacional de las funciones que permitió reagruparlas en un esquema básico, formado por tres pasos principales, denominados *ruptura del orden y alienación*, *prueba principal* y, por último, *reintegración y restauración del orden*.

En definitiva, tal y como afirmaba Garrido Domínguez a propósito de la renovación de Greimas, la historia puede entenderse "como una relación contractual entre dos actantes, seguida de una ruptura o disyunción, que tiene como fin de nuevo la conjunción o restitución del contrato (y la imposición de un nuevo sistema de valores)" (1993: 50). Además, el investigador señaló que conviene reseñar que Greimas diferenció tres niveles en la producción del relato. Un nivel profundo, que se corresponde con la interpretación en "términos puramente lógicos/axiológicos (bueno-no bueno, blanco-no blanco, etc.) y su distribución se ve presidida por el signo de la contradicción". Otro nivel, el superficial, en el que la abstracción del nivel anterior adquiere una "formulación antropológica" aún no figurativa. Por último, el nivel de manifestación equivale al nivel textual. "Conviene señalar que Greimas —concluyó Garrido Domínguez— […] no se interesa más que por los dos primeros niveles. Para él, lo que se enfrenta en el relato, por encima de los acontecimientos y actores concretos, son sistemas de valores opuestos (enraizados, en última instancia, en el contexto cultural de una determinada época)" (1993: 51).

Expongamos el esquema actancial presente en *La piel del tambor* (1995), novela de intrigas de Arturo Pérez-Reverte que, aparantemente, facilita la asignación de actantes. Según la línea argumental, Vísperas es el pirata informático que deja en el ordenador personal del papa un escueto mensaje comunicando que una iglesia sevillana del siglo XVII está *matando para defenderse*. Las dos muertes que se han producido, así como el texto que aparece en la computadora del pontífice, movilizan a los más altos representanes de la Santa Sede. Lorenzo Quart es el sacerdote encargado de descubrir quién es el autor del mensaje y esclarecer la situación que se está produciendo en la iglesia hispalense. Lo poco que se sabe de Nuestra Señora de las Lágrimas es que las obras de restauración que se estaban realizando se han detenido. Según algunos, por las muertes que se han producido. Según otros, por el interés

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

inmobiliario que genera el terreno, en pleno barrio de Santa Cruz. Ya en Sevilla, Quart conoce a quienes quieren preservar el edificio: la monja que se encarga de la restauración, Gris Marsala; el párroco de la iglesia, Príamo Ferro; la duquesa Cruz Bruner, cuyo linaje ha sido el benefactor histórico del edificio y su atractiva hija, Macarena Bruner. Y, también, a quienes quieren declararla en estado de ruina para justificar el derribo: Aquilino Corvo, arzobispo de Sevilla; Pancho Gavira, banquero y marido de Macarena; y Manolo Almanzor, alcalde de la ciudad. En este escenario narrativo quedan dos personajes por presentar. Honorato Bonafé, el periodista que chantajea a unos y a otros para obtener información suculenta para su revista y Carlota Bruner, una mujer que enloqueció esperando a un hombre con el que su familia le había impedido casarse. Murió en 1910 y fue enterrada en la iglesia. Ella forma parte de la memoria que Macarena, por mucho que le pese a su marido, quiere honrar manteniendo Nuestra Señora de las Lágrimas en pie.

De acuerdo con lo expuesto, el pirata informático —que después se descubrirá que es Cruz Bruner— asume el papel actancial del *destinador* y define como *objeto* la salvación de la iglesia Nuestra Señora de las Lágrimas. Como representante del papa, el *destinatario* es el sacerdote Lorenzo Quart, que a su vez se posiciona como *sujeto.* Asumen la función de *adyuvante*, Macarena, Gris Marsala y Príamo Ferro y, como *oponente*, la red de personajes formada por Pencho Gavira, Aquilino Corvo, Honorato Bonafé y Manolo Almanzor. Se produce aquí el solapamiento de actores en un mismo actante al que Greimas hizo referencia. Y, aunque el modelo representa bien la trama general, resulta demasiado escueto para explicar la relación de los actores con el objeto de deseo, que se bifurca en ramales diversos. En este orden, la preservación de la iglesia representa para el Vaticano el fin de un escándalo; para Cruz y Macarena Bruner, la supervivencia del legado de su estirpe; y para Príamo Ferro y Gris Marsala, la continuación de la atención a los feligreses. Asimismo, para Lorenzo Quart, el objeto de deseo se transforma con la progresión del relato. Si en principio persigue averiguar quien es el autor del mensaje que llega al papa, después, tras haber escuchado los motivos de Macarena, el objetivo es mantener la iglesia abierta. Sin embargo, sí se confirma que el *saber* media la relación entre destinador y destinatario. Del mismo modo, una lucha de *poder* explica la oposición entre adyuvante y oponente. Por último, entre sujeto y objeto se posiciona un *querer*, que desplaza el *saber*, e inevitablemente se formula con la implicación emocional de Quart con el caso.

Teniendo en cuenta la agrupación de funciones binarias en los tres bloques que confirman la reducción propuesta por Greimas, la ruptura del orden se establece con la aparición del mensaje

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en la pantalla del pontífice, así como con las muertes que se están produciendo en la iglesia. La prueba principal se encarna en la atracción del sacerdote hacia Macarena, con quien acabará teniendo un encuentro sexual y un acercamiento amoroso. Y, finalmente, la reintegración y restauración del orden se produce con los dos informes que llegan a su santidad. El primero, que elabora Quart, sirve para que el edificio sevillano no sea derruido. En el segundo, que firma el arzobispo de Sevilla, se insinúan las actitudes personales en ningún caso aceptables del sacerdote, que finalmente será relegado de su cargo y enviado a Colombia. El nuevo sistema de valores del que hablaba Greimas se concreta en varias acciones: Quart nunca reveló que Cruz Bruner era el pirata informático y Macarena Bruner, desafiando los preceptos católicos, envió a Colombia la postal que nunca pudo hacer llegar Carlota Bruner a Manuel Xaloc. Con una imagen de Nuestra Señora de las Lágrimas, en ella podía leerse lo siguiente: *Aquí rezo por ti cada día y espero tu regreso, en el lugar sagrado de tu juramento y mi felicidad.*

Este análisis rápido de *La piel del tambor* corrobora que la dimensión actancial de los seres de ficción contribuye a la revelación del valor funcional del personaje en la estructura narrativa. No obstante, esta aproximación demuestra asimismo que la categorización actancial depende de la continua recurrencia al actor y su caracterización. En otras palabras, si nuestro héroe no fuera sacerdote, la prueba ante la que se rinde, o el castigo que ha de acatar, no tendrían el peso semántico que alcanzan en esta novela. En suma, como la crítica ha solicitado a lo largo de las décadas, el examen actancial debe ser comprendido como una de las muchas facetas que tienen cabida en la exploración del personaje.

En nuestra revisión de los postulados estructuralistas, quedan por exponer las tesis de Claude Bremond ([1966] 1970), que también ofreció su propio método de organización estructural del universo narrado. Este mantuvo la unidad propuesta por Propp, la función, pero defendió su agrupación en una secuencia elemental (tres funciones). Dicha triada se corresponde con la *previsión de un acontecimiento* (inauguración del proceso), *realización del acontecimiento* (desarrollo del proceso) y *alcance del resultado* (cierre del proceso). Estas secuencias elementales —realizables o no realizables a elección del narrador— se combinan entre sí para engendrar secuencias complejas. Las posibilidades de configuración son variables, pero, en cualquier caso, las secuencias elementales se clasifican dicotómicamente, según el "mejoramiento a obtener" o la "degradación previsible" (1970: 90). Bremond vinculó la participación del agente o *dramatis personae* (términos que privilegia frente al de personaje) al cumplimiento de sendos procesos. Así, en el «cumplimiento de la tarea» (etapa del proceso de

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mejoramiento) puede participar el «aliado» del «héroe», que, a su vez, se convertirá en beneficiario. Asimismo, según el esquema propuesto por Bremond, las distintas posibilidades de realización de una acción en los procesos de mejoramiento o degradación, pueden implicar un desdoblamiento del agente. Por ejemplo, el agente conocido como «aliado» puede aparecer como socio solidario, acreedor o deudor. Es decir, el personaje queda definido por la «secuencia» en la que participa, pero teniendo en cuenta las secuencias previas. Por lo tanto, también en Bremond los personajes se rinden a la acción, y su disposición hacia esta, así como la configuración de sus roles, depende de las elecciones del narrador, que en última instancia arbitra la combinatoria de las secuencias complejas por la que se rige el universo narrativo. En suma, tal y como aseveró Barthes, para Bremond "cada personaje puede ser el agente de secuencias de acciones que le son propias (*fraude*, *seducción*); cuando una misma secuencia implica dos personajes o, si se prefiere, dos nombres (lo que es *fraude* para uno, es *engaño* para el otro); en suma, cada personaje, incluso secundario, es el héroe de su propia secuencia" (1970: 29).

El propio Barthes (1970), años más tarde y seguramente consciente de la escasez de ideas sobre la caracterización del personaje, propuso abordarla como resultado de una combinatoria:

> Cuando semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo nombre propio y parecen adherirse a él, nace un personaje. Por lo tanto, el personaje es un producto combinatorio: la combinación es relativamente estable (está marcada por el retorno de los semas) y más o menos compleja (comporta rasgos más o menos congruentes, más o menos contradictorios); esta complejidad determina la "personalidad" del personaje, tan combinatoria como el sabor de una comida o el aroma de un vino (2004: 55-56).

Frente al campo de fuerzas de Greimas, Barthes diseñó un campo de imantación de los semas, presidido por el nombre propio del personaje, que se dirigen "virtualmente a un cuerpo" y arrastran "la configuración sémica a un tiempo evolutivo (biográfico)" (2004: 56). El teórico francés también contempló al personaje como *figura*, es decir, como una idealidad simbólica que ostenta diversos papeles en el relato. En ese caso, el personaje con nombre propio "sólo es el lugar de paso (y de retorno) de la figura (2004: 56). En cualquier caso, pasó mucho tiempo antes de que Barthes rectificara su afirmación según la cual el personaje está infravalorado respecto a la acción narrativa.[46] Esta teoría está incluida en *S/Z* ([1970] 2004), libro en el que el autor

[46] El semiótico Jurij Lotman (1971) también contribuyó a la perspectiva estructuralista sin dejar de evidenciar ciertas diferencias respecto a la aportación de Barthes. Ampliando su objeto de estudio también al cine y al teatro, el autor ruso entendió el personaje como una conjunción de oposiciones binarias respecto a otros personajes del relato, conformando así un paradigma global: "The mutual superimposition of these binary segmentations creates bundles of differentiation. These bundles are identified with personae and become characters. The character of a persona is a set of all the binary oppositions between him and

reivindicó que cada texto sea evaluado según su propia singularidad. En 1968 había empezado la crisis del estructuralismo y el enfoque lingüístico-formalista comenzaba a agotarse, especialmente motivado por el manifiesto editorial de la revista *Tel Quel* (Viñas Piquer, 2007: 444).

Las críticas a estos estudios llegaron pronto. En *La poética estructuralista* ([1975] 1978), Jonathan Culler consideró que no se ha prestado al personaje la atención necesaria y, cuando se ha abordado su estudio, ha sido de manera insuficiente, pues en ningún caso se ha estudiado como un hecho de la lectura:

> Las razones no son difíciles de encontrar. Por un lado, el *ethos* general del estructuralismo se opone a las nociones de individualidad y de rica coherencia psicológica que con frecuencia se aplican a la novela. La insistencia en los sistemas interpersonal y convencional que pasan a través del individuo, que lo convierten en un espacio en que las fuerzas y los acontecimientos se encuentran y no en una esencia individuada, conduce a un rechazo de una concepción frecuente del personaje en la novela: la de que la mayoría de los personajes logrados y «vivos» son totalidades autónomas ricamente perfiladas, que se distinguen claramente de los demás por sus características físicas y psicológicas. Los estructuralistas dirían que la idea de personaje es un mito (1978: 325).

Culler aceptó como válida la diferenciación histórica que ha abordado el estructuralismo (en continuidad, por ejemplo, con Propp, cuya teoría se aplica a cien cuentos maravillosos rusos). Sin embargo, a juicio de Culler, las teorías de estos estudiosos, que "se han ocupado más de desarrollar y perfeccionar la teoría de Propp", han creado un enorme vacío que ha de colmarse desde otro punto de vista (1978: 328).

Por ejemplo, el estudioso estadounidense lamentó que Greimas no ofreciera con más claridad cómo aplicaría su modelo, que, por otra parte, contiene importantes lagunas, como por ejemplo, la distribución de los actantes en un texto dado. A Culler le parecieron más apropiados los prototipos de Northrop Frye ([1957] 2000). Por otro lado, también indicó a propósito de aquel de Todorov, que si bien en un principio acogió las relaciones principales expuestas por Greimas, más tarde, en su *Grammaire du Décaméron* (1969), el búlgaro rechazó las categorías actanciales: "así, pues, propone tratar a los personajes como nombres propios a los que se atribuyen ciertas cualidades en el curso de la narración. Los personajes no son héroes, malvados ni ayudantes; son simplemente sujetos de un grupo de predicados que el lector suma, a medida que avanza" (1978: 331). La última propuesta de Barthes en *S/Z* tampoco parece convencer

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

other personae (other groups) as given in the text, the sum of his inclusions in groups of other personae; in other words, it is a set of differential features. Thus character is a paradigm" (1977: 251).

plenamente al teórico estadounidense, pues el modelo del francés no acepta la posibilidad de que la experiencia literaria entre en juego junto a la organización de los semas. Barthes observó que el sema supone un punto de partida, pero, a los ojos de Culler, para comprender el funcionamiento del "código sémico, necesitamos un esbozo completo de los estereotipos literarios que proporcionan sus modelos elementales de coherencia, pero, aun en ese caso, el código seguiría en gran medida abierto" (1978: 334). En cualquier caso, los modelos formalistas y estructuralistas estudiados han servido como incentivo de un estudio más pormenorizado del personaje narrativo. Lo que no puede obviarse es que sus modelos continúan teniendo presencia en los manuales de teoría de la narrativa y, sobre todo, que estos se han continuado empleando en el análisis del personaje durante todo el siglo XX.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.3 LA PERSPECTIVA SEMIOLÓGICA

Philippe Hamon[47] planteó el estudio del personaje desde la semiología, disciplina que en 1972 "está, en efecto, en etapa de constitución y solamente comienza a sentar las bases de una teoría de la disposición discursiva del sentido en el interior de los enunciados, teoría del relato o semántica del discurso" (1977: 2).

Hamon partió de las siguientes e interesantes premisas sobre el personaje. El personaje no es un concepto exclusivamente literario ni está vinculado a un único sistema semiótico (p.ej. existen personajes en el cine, el teatro, el mimo, etc.). Además, este no tiene que presentar rasgos humanos. Y, por último, lo más importante: el personaje "es tanto una reconstrucción del lector como una construcción del texto (el efecto-personaje no es quizás más que un caso particular de la actividad de la lectura)" (1977: 5). Así, el francés se desligó de posturas formalistas y estructuralistas y puso en primer plano la recepción del personaje junto a la dimensión textual del mismo.

Hamon distinguió tres categorías de personajes de acuerdo con los tres tipos de signos que diferencian los semiólogos: *personajes referenciales*, *personajes-shifters* y *personajes anáforas.* Los primeros son objeto de reconocimiento por el público, bien sean figuras históricas, mitológicas, alegóricas, etc. En segundo lugar, los *personajes- shifters*, definidos textualmente como "las marcas de la presencia del autor en el texto, del lector o de sus delegados: personajes "portavoz", coros de tragedias antiguas, interlocutores socráticos, personajes de *Impromptus*, narradores y autores intervinientes, […] etc." (1977: 4). Por último, los terceros son, de alguna manera, guías para el receptor, es decir, "elementos de función esencialmente organizadora y cohesiva" llevando a cabo operaciones nmemotécticas, explicativas, predictivas que ayudan al lector en la comprensión del relato (1977: 4). No obstante, el autor aclaró que un único personaje puede inscribirse en una o varias categorías y, una vez especificado esto propone una definición del personaje entendido como un *morfema doblemente articulado*:

> En cuanto concepto semiológico, el personaje puede, en una primera aproximación, definirse como una especie de morfema doblemente articulado, morfema migratorio manifestado por un *significante discontinuo* (una cierta cantidad de

[47] El artículo del autor que se estudiará a continuación, "Por un statut sémiologique du personnage" apareció por primera vez en la revista *Littérature* Vol. 6 en 1972. Posteriormente figura revisado en el libro *Poétique du récit* (pp. 115-180) editado por Seuil en 1977. En este trabajo se utilizará la última versión traducida al español por Danuta Teresa Mozejko de Costa. La traducción puede encontrarse en: «https://es.scribd.com/document/337656457/08-Hamon-Personaje».

> marcas) que remiten a un *significado discontinuo* (el "sentido" o el "valor" del personaje); será entonces definido por un *haz de relaciones* de semejanza, de oposición, de jerarquía y de ordenamiento (su distribución) que contrae, sobre el plano del significante y del significado, sucesiva y/o simultáneamente, con los otros personajes y elementos de la obra, tanto en el contexto próximo (los personajes de la misma novela, de la misma obra) como en contexto lejano (*in absentia*: los otros personajes del mismo género) (1977: 5).

Para Hamon, el personaje precisa de un "efecto de contexto" (relaciones semánticas del texto) y de la colaboración del lector. Además, a diferencia de su artículo previo de 1972, señaló la necesaria actividad memorística efectuada por el lector que completa este efecto-personaje a lo largo de la lectura.[48]

La «construcción» del personaje y, por lo tanto, el esfuerzo del lector depende de la carga informativa. Un personaje referencial (Napoleón o Fedra) no es equivalente a un "morfema vacío" (personaje inventado), cuya reelaboración es fruto de la acumulación de oposiciones, repeticiones y transformaciones en el proceso de lectura: "Morfema 'vacío' en su origen (no tiene sentido, no tiene más referencia que la contextual), se hará 'lleno' en la última página del texto, una vez terminadas las diversas transformaciones de las que habrá sido el soporte o el agente" (1977: 6).

¿Pero cómo «llenar» la *etiqueta semántica* que se corresponde con el morfema vacío?[49] La identificación de las tres relaciones principales propuestas por Hamon —*repetición*, *acumulación*, *oposición*— no es suficiente. Para el francés, en consonancia con lo expuesto por Todorov en su *Poética de la prosa* (1971) y también con Barthes en *S/Z* ([1970] 2004), era necesario detectar los ejes semánticos (p. ej. sexo, origen geográfico, ideología, edad, etc.) con el fin de determinar mediante una operación comparativa la complejidad del personaje respecto al resto de personajes. El objetivo es distinguir adecuadamente los ejes, clasificarlos de acuerdo con su «rendimiento narrativo» y estructurar una jerarquía. El autor no olvida el grado de calificación, pues han de entrar en juego criterios cuantitativos y cualitativos. También es

[48] La colaboración del lector en el proceso constructivo del personaje se afianzará con el tiempo en la perspectiva semiológica. En su contribución al monográfico coordinado por Marina Mayoral (*El personaje novelesco*, 1990), Milagros Ezquerro defiende esto mismo, pues el lector interviene en lo que la investigadora denomina la *paradoja del personaje*: "[…]el personaje es un sistema que el texto va construyendo progresivamente, pero que, al mismo tiempo, es una identidad global que el texto entrega en su primera ocurrencia, una figura cabal que se impone al lector mucho antes de que la novela haya podido construirla" (1990: 15-16). Así, el lector tiene la tarea de organizar, rechazar, destacar e incluso añadir rasgos al personaje, concebido por Ezquerro como un *sistema semiológico complejo*, una "estructura globalizante, capaz de recibir una cantidad infinita de propiedades semánticas" (1990: 17).

[49] Jesús G. Maestro define la etiqueta semántica del personaje como "resultado de la lectura que el intérprete realiza de la novela, a través de los datos que de forma sucesiva y discontinua aparecen a lo largo de la obra, con objeto de construir interpretativamente lo que el personaje novelesco es y representa textualmente. […] La etiqueta semántica se construye a partir de predicados semánticos y notas intensivas que se dicen sobre el personaje a lo largo del discurso, y que proceden de fuentes diversas" (1994: 466).

pertinente, como ya propuso Tomashevski, distinguir entre *calificación directa* e *indirecta*. En definitiva, "todo análisis del relato debe, en algún momento, distinguir entre el *ser* y el *hacer* del personaje, entre *calificación* y *función* […] o entre *enunciados narrativos* y *enunciados descriptivos*" (1977: 9-10). Por último, es pertinente observar si estos ejes "se *sobredeterminan*, se *neutralizan*, *permutan* y *cambian* en el transcurso de un escrito", pero asimismo "estudiar cuáles son los *haces estereotipados* de rasgos que tienden a formarse y a repetirse en el interior del relato" (1977: 11).

Una vez delimitado el «ser» del personaje, Hamon se centró en su dimensión funcional, pues, para su análisis se debe tener en cuenta la localización del personaje en una estructura actancial. El autor explicó el modelo actancial de Souriau y manifestó su interés por estudiarlo conjuntamente con el de Greimas y el modelo de los personajes tipo de Propp. De esta forma se pretende continuar con la tipificación del personaje, ahora de acuerdo con su función en las secuencias del relato:

> De este modo, acceder a la estructura actancial de una secuencia (o de todo un sistema novelesco) es acceder a su coherencia no solamente paradigmática (su "sistema", en el sentido estricto, sus clases de personajes-tipo), sino también sintáctica (sintagmática, las leyes de su desarrollo secuencial). La no perturbación de esta estructura es, entonces, un elemento importante de su legibilidad; legibilidad vinculada al hecho de que el lector puede no solamente *situar* un personaje en una escala de personajes-tipo y de relaciones de oposiciones y semejanzas, sino también *prever* ciertos desarrollos-tipo (1977: 12).

Estos desarrollos-tipo se producen si un mismo actante desempeña siempre la misma función, pero también ha de tenerse en cuenta el *rol temático* (roles profesionales, familiares, sociales etc.) que, para Hamon, siguiendo a Doležel, igualmente supone un punto intermedio entre las nociones de *actante* y *actor.*

La postura que adoptó Hamon, por lo tanto, pretendía una integración de la *individualización* del personaje y su *funcionalidad* en la historia en la que participa. Un personaje quedará definido por los siguientes puntos que citamos textualmente (1977: 13):

a) Son construcciones tributarias de un *proyecto estético* y *novelesco* del autor.

b) Son construcciones impuestas por el contexto *social* de la época (el contrato, el don, el pacto son, *también*, figuras jurídicas o económicas fijadas y descritas por la ley).

c) Son impuestas por un dato psíquico inconsciente del autor.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Para resumir, se puede plantear desde ya que un personaje será definido:

a) Por su modo de relación con la o las funciones (virtuales o actualizadas) que asuma.

b) Por su integración particular (isomorfismo, multiplicación, sincretismo) en clases de personajes-tipo o *actantes.*

c) En cuanto *actante*, por su modo de relación con otros actantes en secuencias-tipo y figuras bien definidas (por ejemplo, el sujeto será definido por su relación con un objeto en una secuencia de *búsqueda* o *investigación*; el destinador, por su relación con un destinatario en una secuencia-*contrato* proyectada y/o realizada, etc.).

d) Por su relación con una serie de modalidades (querer, saber, poder) adquiridas, innatas, o no adquiridas, y por su orden de adquisición.

e) Por su distribución en el relato entero.

f) Por el haz de calificaciones y de "roles" temáticos de los que es soporte (etiqueta semántica rico o pobre, especializada o no, permanente o con transformaciones).

Veamos cómo esto puede aplicarse a la novela más celebrada de Javier Cercas. *Soldados de Salamina* ([2001] 2009) es el título que Rafael Sánchez Mazas hubiera utilizado para el libro que finalmente no escribió sobre aquellos días de la Guerra Civil en los que un miliciano le perdonó la vida. Tras haber escapado de un pelotón de fusilamiento, el miembro de la Falange estaba escondido entre la maleza cuando un soldado le encontró y, sin dejar de mirarle, comunicó a su superior que allí no había nadie. Esa mirada que Sánchez Mazas no pudo narrar es también la clave de esta propuesta autoficcional, que lleva el mismo nombre.

También llamado Javier Cercas, su protagonista y narrador es un novelista desencantado que acaba de separarse de su mujer. De este modo, al tratarse de un personaje parcialmente referencial, no equivale completamente a un morfema vacío. A pesar de ello, la etiqueta semántica «Javier Cercas» se colma igualmente conforme a lo expuesto en el texto. Sin centrarse en su aspecto físico, el personaje asume en propia voz calificaciones como "no soy un buen escritor, pero tampoco un mal periodista" (2009: 18). Su interés por el episodio acontecido al

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

falangista Rafael Sánchez Mazas durante la Guerra Civil deja claro que es un hombre curioso e impaciente: "cuantas más cosas sabía de él, menos lo entendía; cuanto menos lo entendía, más me intrigaba; cuanto más me intrigaba, más cosas quería saber de él" (2009: 50-51). No solo lee toda la obra de Sánchez Mazas, sino que se entrevista con numerosas personas que puedan aportar datos sobre aquel episodio y la relación del falangista con «los amigos del bosque», los republicanos que le ayudaron después. También tiene sus prejuicios. En lo que respecta a su vida personal, conoceremos que tiene una novia que ejerce de pitonisa de la televisión local: "Conchi me intimidaba un poco, pero sospecho que a mí siempre me han gustado las mujeres que me intimidan un poco, y desde luego procuraba que ningún conocido me sorprendiera con ella" (2009: 45). Sus reservas alcanzan también a sí mismo, pues oculta con vergüenza que no tiene el carnet de conducir y tampoco muestra valentía para decirle a Conchi que no quiere tener hijos con ella. Con todo, lo cierto es que disfruta de su alegría y comparte con ella planes que él nunca hubiera planteado, como unas vacaciones ociosas en Cancún: "mentiría si no reconociera que hacía muchos años que no era tan feliz" (2009: 50).

Así, salvo en el caso de Conchi, las relaciones con otros personajes son circunstanciales, aunque no por ello menos importantes para la meta del protagonista. Pero, desde el punto de vista de la construcción del personaje, Conchi es el necesario contrapunto para detectar los distintos ejes semánticos que permiten identificar el carácter de Cercas y fortalecer su etiqueta semántica: intelectual/ inculta; depresivo/ jubilosa; idealista/ pragmática; pusilánime/ resuelta; inseguro/ confiada; reflexivo/ impulsiva, o inconformista/ autocomplaciente.

En el esquema actancial, Cercas se posiciona como *sujeto*, cuyo *objeto* es escribir no una novela, sino un "relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales" (2009: 52). El escritor es a la vez destinatario y, el destinador, se configura a partir del interés de su interés por la figura de Rafael Sánchez Mazas. También cabría un destinador fortuito encarnado en otro personaje referencial, Rafael Sánchez Ferlosio, pues él cuenta a Cercas lo sucedido a su padre durante una entrevista. El adyuvante lo configuran Conchi y aquellos que ofrecen información a Cercas: Miquel Aguirre, Jaume Figueras, Daniel Angelats, Joaquim Figueras y María Ferré. Lograda la escritura del relato —metarrelato insertado en el segundo capítulo de la novela que tenemos entre manos—, el escritor vuelve a vacilar: "el libro seguía estando cojo" (2009: 144). Este es el principal *oponente* de nuestra estructura. A la historia le continúa faltando el «secreto esencial» que la inspiró: ¿Quién fue el miliciano que perdonó la vida a Sánchez Mazas? ¿Por qué le permitió vivir? De este modo, se reactiva el

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

objeto y un nuevo destinador accidental. El también escritor Roberto Bolaño le habla de un anciano llamado Miralles que Cercas piensa que pudo estar en el Collell, lugar del fusilamiento. Así, el *objeto* se reactiva y, con él, la averiguación del paradero de Miralles, a quien finalmente encuentra en una residencia de ancianos de Dijon. Así, como actante, la función principal que se mantiene a lo largo del relato es la búsqueda. A través de ella se relaciona con el resto de actantes. Sin embargo, la búsqueda se divide en dos secuencias. La primera, marcada por una fase de investigación de la historia y, la segunda, después de haberla escrito, motivada por su acercamiento a Miralles, el hombre que pudo perdonar la vida a Sánchez Mazas.

A través de esta bifurcación también pueden evaluarse las modalidades expresadas por Hamon —querer, saber, poder— que se establecen de forma progresiva. Si en un inicio el personaje de Cercas se cuestiona su carrera de escritor, al final celebra que haya sido el ejercicio de la escritura lo que le haya permitido conocer a Miralles. Por otro lado, es el profundo deseo de «saber» lo que aconteció en aquel fusilamiento lo que motiva la escritura de la novela y, después de haberla escrito, a cuestionarla. Él mismo lo explica así: "un escritor no escribe nunca acerca de lo que conoce, sino precisamente de lo que ignora" (2009: 144). Por último, la relación con el «poder» es más compleja. Ya hemos reflejado que, cuando acaba su relato, Cercas siente que al puzle le falta una pieza. La carencia del rompecabezas es precisamente la información que Miralles tiene en su haber. Pero este decide no confesarle si fue él quien perdonó la vida a Sánchez Mazas. Como autor, Cercas pierde el poder de zanjar su obra de la forma que le hubiera gustado porque "sabía de antemano que la única respuesta es que no había respuesta" (2009: 207). Pero, en esencia, el secreto esencial de su novela es la grandeza de no encontrar un héroe, sino a un ser humano víctima de una guerra.

Después de haber finalizado el análisis del personaje de *Soldados de Salamina*, podemos concluir que la aportación de Hamon constituye una teoría bien documentada, en la que cabe una revisión de estudios anteriores (Propp, Lévi-Strauss, Greimas, Souriau, Todorov, Barthes, entre otros) para defender una propuesta integradora, pero sobre la base de la perspectiva semiológica. Para ello, Hamon partió del *efecto de realidad* que genera el personaje, efecto fundado por el texto, tributario del proyecto literario de un autor, pero atribuido por el lector durante la progresión de la lectura. El personaje es considerado un *signo*, un *morfema doblemente articulado* por un *significante discontinuo* (sus marcas son equivalentes para garantizar la coherencia), cuyo *significado* es fruto de una «construcción» basada en relaciones semánticas. Así, el personaje, en tanto morfema vacío, es individualizado mediante ejes semánticos que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

permiten compararlo con otros personajes para clasificar y calificar su *rendimiento narrativo* y su *transformación*. Además, Hamon evalúa su dimensión funcional en una estructura actancial, integrando el «ser» y el «hacer» del personaje.

A pesar de que Hamon hizo un notable esfuerzo por liberar al personaje de los márgenes del texto poniendo en valor la actividad de la lectura, su estudio no se centró en la operatividad de este proceso, al margen de reivindicar la necesidad de la memoria del receptor. Sin embargo, su teoría iluminó una cuestión importante en los años venideros afirmando que el *efecto-personaje* es deudor de un proceso comunicativo. Asimismo, Hamon ofreció un valioso examen del personaje en la categoría de la *historia* —desligándolo del imperativo de la acción—, pero soslayó el estudio de la participación del personaje en el *discurso*, por ejemplo, en su posible faceta como narrador o en el estudio de la focalización.[50] Por estas razones, no puede decirse que Hamon rompiera del todo con las posturas formalista y estructuralista, vías analíticas que, en opinión de Villanueva (1990), subrayan una "estructura de la acción, del argumento, de la historia, independientemente de cómo haya sido contada. Nos conducen hasta una estructura superficial, nunca del discurso, y eso no siempre. El método fue concebido para el estudio de formas elementales del relato" (1990: 22).

Desde esta perspectiva, para Jesús G. Maestro (1994a), quien también elaboró una valiosa retrospectiva teórica sobre el personaje narrativo y un análisis semiológico del mismo, el personaje explicado por estas escuelas "no es sino una construcción verbal, un rol por relación a la función en la que interviene, de donde se desprende su valor como elemento de construcción de un orden sintáctico" (1994a: 456). No debe extrañarnos entonces que justo un año antes Garrido Domínguez se lamentara del vacío de los estudios científicos sobre el personaje en cuanto narrador (1993: 102).

Para Maestro, el personaje se configura como *unidad de función*, *unidad de sentido* y *unidad de referencias lingüísticas*. Sobre esta base confronta la configuración del personaje con los dos niveles configurativos del relato al analizar un personaje muy especial, una muñeca, protagonista

[50] Sobre la primacía de la acción, Bobes Naves fue concluyente: "La figura del personaje como unidad literaria es recia, aguanta muchos envites, entre otras cosas porque es básica e imprescindible en el relato: la historia se articula con acciones y estas son realizadas por los personajes. La articulación de las funciones, es decir, la historia y sus motivos, es paralela a la articulación de los personajes, y ambas categorías son básicas para la construcción y complementaria una de otra en la lectura coherente del relato. […] No son independientes las funciones y los sujetos, pues son estos los que las realizan para modificar las situaciones, y constituyen las secuencias de la trama, desde su inicio hasta su desenlace; todo el conjunto de las acciones funcionales incluyen a todos los sujetos que lo pueblan, activos y pasivos. Y esta afirmación puede ser enunciada en un sentido contrario: el conjunto de sujetos construyen con su ser, sus acciones y sus relaciones, las secuencias de la historia. Un relato es un conjunto de acciones realizadas por unos sujetos, o es un cuadro de sujetos que realizan acciones en una secuencia organizada con un inicio, un nudo y un desenlace. Queda claro en esta presentación global de los personajes y de su relación con las funciones, que la dependencia entre la historia y los sujetos es la base de la unidad, la coherencia y el sentido del relato" (2018: 61).

de *La melodramática vida de Carlota Leopolda* (Julia Ibarra, 1983). El personaje narrador y protagonista del relato es un ser inanimado y, por lo tanto, "personaje actancial y funcionalmente inoperante" pero dueña de un discurso, como bien dice Maestro, que nadie podrá intervenir jamás:

> Este personaje se distingue de los demás por su dimensión paradigmática, al poseer unos rasgos de intensión específicos, y por la riqueza de su construcción sintagmática, ya que se convierte en el personaje que adquiere las mayores posibilidades de relación con los demás, sean humanos, sean objetos o naturalezas muertas, a través de una temporalidad centenaria, y de una espacialidad sucesivamente exótica y moderna; paralelamente, el hecho de presentarse como personaje narrador y protagonista de la historia (autodiégesis) le permite elegir un punto de vista o focalización (interna y retrospectiva), una modalidad (discurso interior y exterior, libre y referido, directo e indirecto), un conocimiento parcial de la historia, que tiende hacia la totalidad (equisciencia), una determinada presentación de los hechos (escénica y panorámica), la selección de una voz y de una posición estable en el más externo de los estratos discursivos del relato (diégesis); y una privilegiada mirada semántica hacia un mundo casi infinito de objetos que la rodean y que ella misma narrativiza con intensa frecuencia (1994a: 463).

Para el análisis semiológico de la muñeca, Maestro, como Hamon, estudió el *nombre propio*, su *etiqueta semántica*, su *dimensión actancial* y sus *relaciones y transformaciones*, pero añadió otros dos apartados: *intertexto literario y contexto social* (connotaciones recibidas por razones de intertextualidad. Esta influencia fue reconocida por Hamon en su apartado dedicado al problema del héroe), y *transducción del personaje* (en referencia a las opiniones e interpretaciones de la crítica).

Sin embargo, la relación del personaje con los estratos del texto narrativo ha sido específicamente tratada por Valles Calatrava (2021: 739). El autor diferencia dos *papeles* en el marco del *hacer* (actantes/ actores) y dos *facetas* en el marco del *ser* (individuos/ tipos) que, a su vez, pueden vincularse a los tres estratos del texto narrativo. Así, en la *fábula* (nivel de las funciones) operan el actante y el tipo; en la *trama* (nivel de las acciones), el actor y el individuo; y en el *relato* (nivel del discurso), el *personaje*, que asume las anteriores modalidades.

No se puede dar por concluida la perspectiva semiológica del personaje sin citar de nuevo el estudio más reciente de Bobes Naves. En este, la investigadora asturiana también se ocupa del personaje como signo polivalente manifestado en el discurso y señala tres principios generales de construcción a tener en cuenta entre las diversas técnicas: el *principio de discrecionalidad*, el *principio de unidad* y el *principio de coherencia*. El primero —con una presencia importante en

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

un trabajo anterior[51]— hace referencia a la paulatina acumulación de información sobre la etiqueta semántica vacía que corresponde al personaje. El *principio de unidad* se constituye en torno al significante, normalmente el nombre propio o pronombre personal, que asume los predicados. Y, por último, el *principio de coherencia*, caracterizado por la previsibilidad del personaje, lo que genera en el lector un deseo de reconocimiento de sus propias expectativas. En suma, "todo lo que el discurso diga de un personaje se integra en la unidad de sentido de la obra; todo lo que el discurso predique sobre él ha de ser coherente con su modo de ser, y todas las informaciones que sobre su figura va desgranando discrecionalmente en el discurso, se convierten en los materiales de información de su figura y de su ser moral" (2018: 60).

Al margen de esta triada y en la misma línea de Hamon, citado en varias ocasiones en su estudio, Bobes Naves expone los aspectos más utilizados en la construcción del personaje: su *etiqueta semántica*, su *participación en las funciones*, su *relación con otros personajes*, su *integración en un tipo literario* y su *definición por las modalidades de acción* de las que se desprende un carácter. Además, Bobes Naves subraya que el personaje puede ser considerado como estimulador de otros muchos signos. Así, su sentido se nutre de valores indiciales relacionados con el tiempo, el espacio o las acciones. Y añade: "pero ninguna de estas unidades literarias cambia por la influencia de otros signos, como lo hace el personaje" (2018: 179).

Tras lo expuesto, pueden considerarse las siguientes afirmaciones. Los análisis semiológicos integran el estudio de la dimensión actancial del personaje y la evaluación de su individualización.[52] «Textualizado» en el discurso, el personaje funciona como unidad sintáctica

[51] Años después de la publicación del estudio de Hamon, Bobes Naves (1986) se hará eco de esto teniendo en cuenta no solo la presentación de esta figura en la *historia*, sino «cómo» es desvelado a través del *discurso*. Así, en su retórica del personaje novelesco, cimentada sobre una base semiológica, la autora sostiene que la estructura del discurso, basada en «informes discontinuos» a la manera del montaje cinematográfico, guían la percepción del receptor: "El discurso, tal como lo ofrece la obra literaria determinada, dispone de unos datos que siguen un orden, una distribución que impone al lector una forma de percepción y le inducen a una determinada disposición interpretativa. Puede afirmarse que el personaje de la novela es el resultado de una operación de montaje que le hace aparecer ante el lector a una luz determinada, nunca casual. El montaje afecta a las unidades lingüísticas, a las literarias de tipo sintáctico, entre las que situamos al personaje, y en general a todos los componentes de la construcción: funciones, tiempo y espacio" (1986: 40-41). Así, esta concepción del personaje como resultado de una operación de montaje, tiene en cuenta, aparte de los parámetros distribucionales, las relaciones con otras unidades literarias, pero también con otros aspectos "de distancia, de modo, de visión" que contribuyen a una construcción determinada: "Hay, efectivamente, unas posibilidades de manipulación y unos recursos retóricos que el autor y el lector pueden conocer para construir la obra y su interpretación" (1986: 43). De esta forma, el análisis del personaje incluye un examen pormenorizado del *discurso*.

[52] De acuerdo con Bobes Naves, mediante la lectura de *La Regenta* (Leopoldo Alas «Clarín», 1884-1885) puede comprobarse que la función de «seductor» es catalizada por varios actantes que son, a su vez, personajes muy diferentes: En los relatos como *La Regenta*, con un cuadro de actantes y de personajes tan complejo y tan original, un análisis deja claro que una cosa es el personaje, su ser físico y moral, y sus acciones, frente al actante y su funcionalidad. El concepto de *actante* ha adquirido una gran importancia en la poética estructural y en la semiología para explicar argumentos complejos y separar el *ser* del *actuar* y el aspecto funcional del descriptivo, del psicológico y del social en cada caso (2018: 139).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y semántica. Pero también pragmática, pues su posicionamiento en el seno de la comunicación narrativa permite al lector, no solo evaluar las relaciones intratextuales que contribuyen a su definición (con otras unidades del relato o con otros aspectos indicativos), sino también abrir las puertas a otros indicadores extratextuales como la intertextualidad o la transducción. Bobes Naves es concluyente:

> El personaje, así definido por su participación y su finalidad, es una entidad virtual que va manifestándose en el discurso y puede ser estudiado desde varias perspectivas, descriptivamente en su figura, sintácticamente en un proceso de construcción y relaciones formales, semánticamente por su participación en el sentido con otras unidades textuales o extratextuales: con otros personajes, con otras categorías (funciones, espacio y tiempo), con otras obras (intertextualidad), con hechos sociales (modelos y conceptos de persona), con hechos culturales (obras literarias anteriores, de su tiempo o posteriores, filosofía, investigación científica, psicoanálisis), etc. Todas estas posibilidades se ofrecen al personaje por su naturaleza de signo, es decir, una forma que objetiva un significado, codificado con valores estables (sistemas de signos), o circunstanciales, que participa en el conjunto textual (2018: 176).

Esta reflexión nos hace partícipes de la importancia de la perspectiva semiológica, que sin duda es uno de los principales cimientos de una teoría del personaje narrativo.

Antes de clausurar este apartado, es conveniente hacer hincapié en lo que Hamon denominó el «problema del héroe», es decir, la respuesta a la siguiente pregunta: ¿quién es el *héroe* en el relato? Sin embargo, tal y como apuntaba Bobes Naves, no es menos confuso el hecho de que este término se haya usado indistintamente junto al de *personaje*, *sujeto* o *actante* (2018: 28). Pero, sin duda, es la noción de *héroe* la que ha generado mayor controversia. Hamon identificaba esta figura con el protagonista de una obra, portador de una serie de valores con los que el lector (de la época) pueda sentirse identificado.

Hamon ya había hecho referencia a una «estilística» que permite ensalzar a un determinado personaje con ciertos procedimientos diferenciales: la *calificación diferencial*, que hace referencia a ciertas cualidades que otros personajes mostrarán en menor grado; la *distribución diferencial*, que evalúa las apariciones del héroe a lo largo del relato, así como su participación en momentos clave; la *autonomía diferencial*, que otorga al personaje un protagonismo en sus apariciones independientemente de que esté acompañado por otros; la *funcionalidad diferencial*, que alude a los predicados funcionales de los que ha sido soporte en el contexto global del relato (añadió que, generalmente, el héroe está ligado a la función actancial de sujeto, pero también a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cualquier otra), y, por último, por *predesignación convencional* entendemos que el héroe queda definido por el género en el que se inscribe.

Finalmente, Hamon prestó atención a la *redundancia* de las marcas gramaticales. En el plano del significante, el nombre propio ya es un indicativo de recurrencia y, en el plano del significado, existen una serie de procedimientos que subrayan la determinación y la acentuación del sentido. Hamon tuvo en cuenta lo que él llamó "elementos de duplicación semántica" (1977: 23), entre los que se encuentran el nombre propio, el decorado, el atrezo propio del personaje, la inserción de historias o relatos reconocibles para el lector que predeterminan al personaje, la inclusión de una *mise en abyme* y, finalmente, lo que él denominó *acciones iterativas no funcionales*, es decir, ciertas rutinas del personaje que ayudan a calificarlo. Hamon resaltó la importancia de las reiteraciones que, si bien contribuyen a la edificación del sentido global del personaje, también desempeñan funciones diferenciadas:

> Toda repetición de unidad es importante, pero puede tener una (o varias) función(es) variable(s): función dilatoria (demorar el desenlace), hiperbólica, decorativa, demarcatoria (subrayar las divisiones del enunciado), etc. Puede haber con frecuencia repetición + transformación (modulación, variación) del motivo detectado; C. Lévi-Strauss ha notado que, con frecuencia, el mito utilizaba con fines estructurales (acentuar una conexión interna, anunciar un acontecimiento ulterior, camuflar una oposición, etc.) la duplicación de una secuencia (1977: 24).

En suma, todos los predicados propuestos por Hamon para afrontar el «problema del héroe», sirven para el análisis del personaje protagonista. Muchos de sus argumentos serán revitalizados por la crítica posterior. Pero antes de avanzar y, teniendo en cuenta que la figura del héroe ha ocupado buena parte de este apartado, es conveniente prestar atención a los arquetipos propuestos por Northrop Frye desde la perspectiva antropológica. Sin embargo, como paso previo, se explorarán los principales conceptos de la crítica literaria psicoanalítica.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.4 LA PERSPECTIVA PSICOANALÍTICA

A lo largo del siglo XX proliferó la escritura de personajes que reflexionan sobre la búsqueda de su propia identidad, práctica en absoluto novedosa, apunta Maestro, pues la Ilustración y el Romanticismo inauguraron el conocimiento del mundo a partir de la conciencia subjetiva (1994a: 452). De hecho, a juicio de Fernando Sánchez Alonso (1998: 86), fue Friedrich Schiller quien por primera vez mencionó el inconsciente como flujo de inspiración, idea que se renovará posteriormente de la mano de autores como Goethe o Schelling y, por supuesto, en los postulados de Sigmund Freud. De esta comunión entre obra y autor originada en el Romanticismo "nace la peligrosa tendencia, que se ha perpetuado hasta nuestros días, de asignar al creador características o cualidades de sus personajes, de ver en éstos una proyección de aquel, aunque también es verdad que algunos novelistas han favorecido esta tendencia" (Sánchez Alonso, 1998: 86).

Estas reflexiones cobran especial importancia en muchas novelas del siglo pasado cuando aumentan en número los personajes desorientados, con un profundo desconocimiento del mundo y de sí mismos, deseosos de hallar una identidad propia y, también, un discurso propio. Además, a mediados del siglo XX existieron otros enfoques que ofrecen su particular visión sobre este agente literario. Por ejemplo, en 1952, François Mauriac sostuvo que la creación del personaje se debía a un pacto que firma el novelista con la realidad, la que nos "suministra la observación de los demás hombres y el conocimiento de nosotros mismos" (1955: 9). Sin embargo, las declaraciones de este novelista no explican la ontología, la construcción y la funcionalidad del personaje narrativo en el relato, máxime cuando este es considerado representante de la condición humana o, desde otro punto de vista más complejo, como una proyección del autor. Por ello, no debemos obviar, de acuerdo con los investigadores citados, la herencia de algunas escuelas del pasado siglo que, de forma paralela a las perspectivas anteriormente mencionadas, se aproximaron al personaje desde una perspectiva psicológica o ideológica.

Las teorías de Sigmund Freud, Carl G. Jung y, especialmente, de Jacques Lacan fueron fundamentales para el estudio de la subjetividad. El psiconálisis nació a principios del siglo pasado para estudiar el inconsciente y, en su desarrollo, la literatura se consolidó como una herramienta para abordar su objeto de estudio. En opinión de Isabel Paraíso, la teoría y crítica de orientación psiconalítica se distancia de las denominadas teorías inmanentes para asumir unos

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

"postulados propios de una ciencia no literaria" (1995: 57). De acuerdo con Carlos Castilla del Pino, existen cuatro aspectos fundamentales que relacionan los universos literario y psicoanalítico, los citamos textualmente (1994: 297):

a) La dilucidación del proceso de creación,

b) la significación del texto, es decir, de la obra, en tanto biografía «profunda» —oculta, inconsciente— del autor,

c) las significaciones y metasignificaciones —es decir, sobre la significación simbólica— del contenido del texto referidos a problemas genéticos del ser humano.

d) la relación del tema del texto para el lector, incluido el hecho del goce estético.

Los autores mencionados contribuyeron al desarrollo de estas premisas, sin embargo Freud fue el principal precursor de las mismas. Freud relacionó la creatividad artística con la revelación de deseos, pulsiones y frustraciones no conscientes, todos ellos relacionados con el sueño y la neurosis. Existen varios trabajos del médico austríaco relacionados con la literatura y, concretamente con la narrativa. Son ejemplos *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen* (1907), donde hace especial hincapié en el inconsciente reprimido a partir del estudio de la infancia del creador; "La novela familiar del neurótico" (1919), en la que aborda la madurez del individuo respecto a su posición en el núcleo familiar; *Lo siniestro* (1919), concepto que desarrolla partiendo de los relatos de E.T.A. Hoffmann; o "Dostoievski y el parricidio" (1928), donde expresamente estudia los deseos reprimidos del escritor ruso. Huelga decir a estas alturas —Sánchez Alonso lo expresó reiteradamente— que Freud nunca distinguió sujeto biográfico y escritor (1998: 88).

El modelo desarrollado por Freud para explicar obras literarias retuvo muchos seguidores tales como Franz Riklin, Erest Jones, Terry Eagleton, Marthe Robert, Bruno Bettelheim, Jean Starobinski, Dieter Wellershoff, Norman Holland y Harold Bloom, sin olvidar la crítica temática y la crítica feminista (Paraíso, 1995: 138-140; Valles Calatrava, 2002: 60-62; Viñas Piquer, 2010: 551). También el fundador de la psicocrítica, Charles Mauron. Aplicó su método a la literatura y a la pintura, pero especialmente se centró en la obra de Stéphane Mallarmé. Según sus tesis, la comparación de las obras de un mismo autor permite identificar una serie de motivos y estructuras que conectan con el inconsciente del autor. Después de lo expuesto, puede

USC

concluirse con Jiménez Heffernan y Cuesta Abad, que Freud no contribuyó directamente al desarrollo de una vía teórica literaria, pero sí potenció su despertar:

> La relevancia de Freud para la teoría literaria no reside tanto en sus incursiones, escasas, en la literatura, como en ese potencial de provocación hermenéutica constante. Su concepción topológico-estructural de la mente, su énfasis en nociones dinámicas como transferencia, desplazamiento, compulsión de repetición, retención, ofrecen paralelismos con fenómenos textuales no atribuidos al azar (2005: 659)

En definitiva, la crítica psicoanalítica heredera de Freud se ha centrado sobre todo en la figura del autor, por lo que el texto se concibe, a juicio de Viñas Piquer, como "el conjunto de síntomas que permiten llegar hasta el inconsciente de su creador. En psicoanálisis, es siempre el sujeto (o aparato psíquico, si se prefiere) el objeto de conocimiento"; pero por eso mismo no puede obviarse el sujeto de la recepción, "y es que, según Freud, por medio de la obra literaria el inconsciente del escritor comunica con el del lector" (2007: 557).

Otro teórico psicoanalítico destacable fue Jung, de cuyo trabajo cabe destacar su teoría del *inconsciente colectivo*. Su interés por este último concepto no quiere decir que reniegue del *inconsciente individual* desarrollado por Freud, pues ambos son complementarios: "El inconsciente individual contiene los elementos reprimidos por el sujeto, así como los recuerdos olvidados. En cambio, el inconsciente colectivo desborda al inconsciente individual, y contiene el fondo común de la Humanidad" (Paraíso, 1995: 39). En relación con esto cobran especial importancia los *arquetipos*, que el psiquiatra suizo definió como *depósitos* de la experiencia humana, natural y espiritual. Las teorías de Jung fueron notablemente influyentes en la crítica literaria y sus aportaciones serán desarrolladas en otro lugar.

También determinante para la teoría de la literatura y el estudio del personaje fue la compleja obra de Lacan. La faceta lingüística de su teoría permitió relacionarla con el estructuralismo, pero la crítica ha ligado su trabajo a la corriente postestructuralista. De hecho, Valles Calatrava sostuvo que su influjo fue muy influyente para la formulación de las teorías del grupo *Tel Quel* y las de Julia Kristeva (2002: 68). Más específicamente, como ejemplo de crítica lacaniana se han de citar a Jean Bellemin-Noël (1988), Shoshana Felman (1987) o Malcolm Bowie (1993). De 1955 a 1965, el propio Lacan prestó especial atención a la literatura deteniéndose en autores como Edgar Allan Poe, William Shakespeare, André Gide, Philippe Claudel o Marguerite Duras, entre otros. Aunque, en opinión de Paraíso, puede decirse que Lacan ejerció la crítica literaria en dos ocasiones, mediante el análisis de "La carta robada", de

USC DE COMPOSTELA

Poe y *Hamlet*, de Shakespeare (1995: 170). Empero, en este breve apartado no podemos detenernos en el estudio global de la poética lacaniana.

El francés examinó pormenorizadamente la obra de Freud y estableció tres órdenes del psicoanálisis: el *simbólico*, el *imaginario* y el *real.* En el orden simbólico cobra especial importancia el hecho de que Lacan conciba el inconsciente como un lenguaje o, mejor dicho, el lenguaje se comprende como *modelo* para el inconsciente. Además, este orden permite explicar cómo el ser humano se integra en un "orden preestablecido", también simbólico. El padre simbólico instaura ese nuevo orden para el sujeto, de ahí que cobren relevancia las nociones de *padre simbólico* y *nombre-del-padre.* De hecho, tal y como concluyó Paraíso, "el 'padre simbólico' es el que promulga la Ley: es el símbolo de la Autoridad. El 'padre simbólico' es el que permite al sujeto la triangulación, y por lo tanto el acceso al orden real" (Paraíso, 1995: 47).[53]

El orden imaginario, por otra parte, está relacionado con el denominado *estadio del espejo.* En su estudio sobre sujeto posmoderno y narrativa, Roca Sierra subrayó asimismo esta fase como una de las perspectivas que permiten explicar la noción de *sujeto*. El denominado *estadio del espejo* está caracterizado por la doble articulación de un "sentimiento de unidad" y "una alienación con la imagen exterior" (Roca Sierra, 2003: 76). Lacan fue un fiel observador del ser humano en los primeros meses de vida, concretamente de los seis a los dieciocho meses. En esta etapa emerge el *ego especular* inaugurado a partir de la imagen del niño en el espejo. El niño proyecta un ego unificado basado en la relación con el *otro*, pues la visión de la propia imagen en el espejo es así entendida. Esta experiencia dará paso al resto de proyecciones que el sujeto llevará a cabo a lo largo de su existencia.

De acuerdo con Jean-Michel Rabaté, estudioso de la relación de Lacan con la literatura, la figura de la madre inaugura el *deseo del otro* (2001: 24). Como ya es sabido, esta fase —identificada por Roca Sierra como *estadio del espejo* asimismo— finaliza con la identificación del niño con el deseo de la madre, que da paso al *estadio del Edipo.* En este punto, el deseo de este es aniquilado por la *ley del padre* que es aceptada por el hijo. Y así emerge la subjetividad, fruto de la experimentación de la diferenciación del sujeto con los dos progenitores: "Asistimos así al ingreso en el orden simbólico. La sustitución simbólica implica su 'ausencia' y paradójicamente hace posible que en esta pérdida el objeto aparezca como tal. Este objeto va a

[53] En este contexto, para Villanueva (1990: 28), algunos conceptos de Lacan son primordiales para la teorización del *sujeto*, de ahí que le sorprendiera que sus aportaciones no fueran mencionadas por la perpectiva psico-sociológica de Michel Zeraffa en *Personne et Personnage. Le romanesque des annés 1920 aux années 1950* (1969). Concretamente, el catedrático de la Universidad de Santiago destaca la relevancia que adquirieron sus estudios a la hora de relacionar sujeto y lenguaje.

orientar a partir de aquí la vida del sujeto como búsqueda imposible e inacabable ya que podrá ser reemplazado por otros objetos" (2003: 78). Por ello, Roca Sierra enfatizó la relevancia de la indestructibilidad del deseo a los ojos de Lacan, pues el deseo, a partir de la *ley del padre*, se mueve de un significante a otro. Así, el deseo instaura la *demanda* y esta la palabra:

> La *pulsión* y el *deseo* primordial son reprimidos y relevados por un significante en forma de *demanda.* "El deseo, por obra de la demanda, se despliega en la palabra, y el lugar de este despliegue se denomina el Otro. En su acepción global, el Otro no es la suma de los interlocutores sino el mismo orden del lenguaje". El habla introduce una forma de pérdida. El mismo hecho de someter el objeto a su formulación simbólica lo eclipsa y aniquila; la simbolización es una forma de aniquilación. La utilización del lenguaje para la expresión de una demanda desplaza a la misma en una cadena interminable. La falta-de-ser, la situación de desgarro ante el objeto que le falta al sujeto, queda inscrito en un significante, necesariamente parcial, y por ello, metonímico. Demuestra Lacan esa indestructibilidad del deseo al remitir incesantemente de un significado a otro (2003: 79).

Lacan se desligó de la concepción estructuralista del lenguaje, de la que toma el concepto de *significante*, no como representante del *significado*, sino como representante del *sujeto* "marcando justamente para el psicoanalista la ausencia del objeto, el deseo oculto y rechazado, lo *refoulé*" (Valles Calatrava: 2002: 69). En este contexto son fundamentales las nociones de *metáfora* y *metonimia* heredadas de los trabajos de Jakobson y Freud.

Las reflexiones de Freud y Lacan no son constituyentes de un análisis global del personaje (o, mejor dicho, de todos los personajes), pero sí facilitan una lectura psicoanalítica sobre algunos aspectos o comportamientos del mismo en relación con la trama o con el autor responsable de la misma. De hecho, para algunos autores, como en el caso de Abbott, una lectura psicoanalítica es compatible con otra perspectiva de observación.[54] Especialmente, si centramos

[54] La denominada *lectura intencional* —ya examinada en el capítulo dedicado al *autor implícito*— es uno de los tipos que, junto a la *lectura sintomática* y la *lectura flexible* o *adaptable*, canalizan los tres modos más comunes de interpretación según Abbott. La lectura sintomática se distancia de la guía del *autor implícito* que caracterizaba a la lectura intencional y, por lo tanto, de las relaciones intratextuales en la narrativa, para dirigir la mirada hacia el *autor real*. Esta lectura expresa sintomáticamente ciertas condiciones extratextuales de las que el propio autor real puede o no ser consciente y,en consecuencia, el lector intenta comprenderla a partir de otros marcos tales como la psicología, el feminismo, el materialismo cultural etc. En cualquier caso, las lecturas intencional y sintomática pueden solaparse, de acuerdo con el análisis propuesto por Abbott acerca de la obra de Henry James *Otra vuelta de tuerca* (Henry James, 1898) (2002: 99). Según Abbott, la estrategia para desentrañar esta sintomatología descansa una vez más en ciertos elementos reiterativos. Pero, en este caso, tras lo encontrado en el texto, el lector debe centrar su atención en otras obras del autor real y en otros paratextos propios, tales como autobiografías o cartas. Añadimos además la información propiciada por paratextos ajenos, por ejemplo, las introducciones o los prólogos. Llegados a este punto, transformándose la lectura en una pesquisa, se abre de nuevo el debate —no explorado por Abbott— acerca del tipo de lector y su contexto histórico, socio-cultural y personal que sí mencionaron Villanueva (1992) y Hermosilla Álvarez (2008). Por último, a modo de apunte, el autor añade que la lectura sintomática está relacionada con la lectura deconstructiva, es decir, la deconstrucción de la primera lectura intencional, basada en el *autor implícito* como principio organizativo, con el fin de hallar otra de la que el propio autor real no era consciente. Así –Abbott sigue a Jacques Derrida– el proceso de lectura torna

nuestra atención en el personaje narrativo, conceptos psicoanalíticos como *el mito de Narciso* o *el complejo de Edipo* han inspirado a la crítica. No en vano —afirmó Paraíso— "el complejo de Edipo es el punto clave en la doctrina psicoanalítica sobre la evolución humana" (1995: 156). Este afán se cumple especialmente en el drama, tal y como lo demuestran los ejemplos expuestos por la autora (1995: 97-98). De hecho, tanto Freud como Lacan concluyeron que los mitos mencionados se esconden tras la tragedia de *Hamlet*, tal y como lo recuerda Paula Grueso (2019) en su tesis doctoral, en la que aborda el examen de este personaje de Shakespeare.[55]

Estos procesos, determinantes del comportamiento del personaje dramático, también se han utilizado para el análisis de personajes narrativos. En primer lugar, debe señalarse con Paraíso que la crítica literaria psicoanalítica se ha ocupado fundamentalmente del género narrativo en el tratamiento del cuento popular, el poema épico, el mito y la novela familar. Esta última fue abordada por Freud en "La novela familiar del neurótico" (1909), donde se explica la evolución e independencia del individuo respecto a sus padres. Para la autora de *Literatura y psicología*, la novela familiar también está relacionada con el complejo de Edipo (1995: 101). Pero, evitando la circunscripción de un género, tal y como advirtió la catedrática de Valladolid más adelante, este tipo de crítica "se complace en nuevas variantes del estudio psicoanalítico temático-situacional de personajes: triángulos edípicos, papeles de madres e hijas, etc" (1995: 140). Por citar solo un ejemplo en nuestro país, la teoría freudiana está presente, entre otras, en el estudio

inevitablemente inconcluso: "Derrida grounded this idea in a view of meaning as infinitely deferred and therefore infinitely unreliable as a foundation for any clear certainty of reference to the world that lies beyond it" (2002: 98).

[55] De acuerdo con Grueso Pascual: "El origen de la aparente locura de Hamlet se sitúa en sus instintos y emociones más primitivas, las cuales se explican, a su vez, por los dos clásicos mitos psicoanalíticos anteriormente mencionados. El primero de ellos, el de Edipo se explicita a través de la dramática del deseo por su madre y por los celos que siente hacia su padre, figura representada por Claudio y en el enloquecimiento que le produce la visión, el descubrimiento de la verdad. Lo que le aproxima a Narciso, en cambio, es el enloquecimiento y la obsesión que siente por sí mismo, por su imagen y por todos aquellos atributos que tiene en común con su padre muerto, el rey Hamlet (Grueso Pascual, 2018: 207). Si bien son las semejanzas con estos mitos los que le dan al personaje un componente psicoanalítico susceptible de ser analizado desde estas teorías, son las diferencias con ellos los que dan sentido a la obra, sobre todo las que atañen al primero de los mitos. Y es que, mientras que Edipo actúa porque no sabe, porque desconoce la verdad, Hamlet va aplazando la acción precisamente porque el crimen edípico es sabido, pues es el fantasma de su padre quien le ha comunicado el crimen y le ha exigido venganza. En el seminario *El deseo y su interpretación* (2014), celebrado en París en 1959, dice Jacques Lacan que es el hecho de que Hamlet sepa demasiado el que lo lleva a fingir su locura para ocultar sus conocimientos y, de ese modo, desconectar al otro, a Claudio, en busca de una oportunidad perfecta para llevar a cabo su venganza. […] Bajo estos parámetros contextuales es donde el príncipe de Dinamarca sufre una introyección o, dicho de otro modo, una identificación o internalización de los objetos de amor perdidos, siendo estos su padre, su madre y Ofelia; una introyección le lleva al segundo de los mitos, al de Narciso y, más concretamente, a un trastorno específico perteneciente a él: la retracción narcisista. Hamlet crea su propio juego —que se materializa en la representación que los actores hacen en el castillo—, su propio lenguaje —el que va modelando a lo largo de la obra a través de los monólogos que la componen—, y su propio mundo, caracterizado por su peculiar deseo. Todas y cada una de las palabras que dirige a aquellos que le rodean no son más que acusaciones y reproches que se hace a sí mismo, derivados de la incapacidad para la comunicación y, en consecuencia, la acción. Algo que sorprende, pues él cree haber nacido para llevar a cabo una acción heroica, cree que está predestinado a ello desde el mismo momento en el que el fantasma de su padre le desvela la verdad edípica. Esto es constatable en varias de sus intervenciones a lo largo de la obra" (2019: 180-181).

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

de María Ángeles Hermosilla Álvarez titulado "La relación madre e hija en la narrativa contemporánea española escrita por mujeres" (2003).

Por otra parte, Valles Calatrava (2002: 70) destacó que los estudios de Lisa Lowe (1986), Jean Reboul (1972) y Elena Gascón-Vera (1992) están notablemente influenciados por Lacan. Esta última, a la hora de evaluar la carencia materna y el narcisismo del personaje en *L'Agneau carnivore* (Agustín Gómez Arcos, 1974), se sirvió de la teoría del psiquiatra para explicar la problemática edípica del niño protagonista, su encuentro con el *otro* con el que desea identificarse y el acceso al lenguaje. Gascón-Vera extendió la aplicabilidad de estas teorías al resto de novelas del escritor almeriense. Por otra parte, Roca Sierra también aplicó conceptos de Lacan en su análisis del sujeto en la narrativa posmoderna: "En los relatos posmodernos […] —explica el investigador—, la disposición de los hechos narrados se mediatiza desde una centralidad subjetiva que tiende a focalizar la historia con el objeto de conseguir una transfiguración del sujeto: desde su relatarse el sujeto deviene en realidad" (2005: 347).[56] Para el análisis de Roca Sierra también fueron fundamentales el libro del psiquiatra escocés Ronald David Laing titulado *El yo y los otros* (1961) y la teoría del personaje del psiquiatra español Carlos Castilla del Pino, cuya teoría abordaremos a continuación para concluir con la relación entre literatura y sujeto.

En 1989 se publicó "La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje", uno de los capítulos del monográfico *Teoría del personaje*, dirigido por Castilla del Pino y resultado de las seis conferencias impartidas en el seminario de Antropología de la Conducta (San Roque, 1988). En este estudio, el psiquiatra se centró fundamentalmente en la conceptualización de la identidad. Comienza explicando que la identidad —*self*— es la imagen que aportamos y que los otros acogen a través de nuestros comportamientos en distintos entornos, en los que adoptamos distintos roles. "Cada acto de conducta (*aC*) —prosigue el gaditano—, es un acto de relación de un sujeto (*S*) con un objeto (*Ob*). Se formula así: $aC = S/Ob$" (1989: 21). El acto del sujeto puede estar vinculado a un objeto, pero también a un sujeto, entonces, el acto es concebido como un «acto de comunicación» a través del cual un sujeto puede ser figurado por otro. En ese caso cabe

[56] En este estudio cobra especial presencia la noción lacaniana de *esquizofrenia*, abordada según la perspectiva de Fredric Jameson. La esquizofrenia se origina por la quiebra de la relación entre significantes y está relacionada con la pérdida de la continuidad temporal de la identidad del sujeto: "La percepción del presente, al haberse producido la ruptura de la continuidad temporal, es mucho más intensa y abrumadora al no estar diluida en ningún tipo de proyecto de futuro. Sin embargo, su vivencia del presente también es la del abandono […], ya que esto significaría la superposición de una estructura: la de comprometerse a una unidad a lo largo del tiempo" (2003: 133). Y añade: "Al nivel del lenguaje, esta ruptura esquizofrénica causa un inusitado encantamiento hacia la materialidad de las palabras, hacia su sonido, que se vuelve obsesivo y se transforma en un «significante que ha perdido su significado […]" (2003: 133).

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

la posibilidad que la imagen que el sujeto tiene de sí mismo difiera de la imagen que construye el sujeto externo. En esta interacción debe tenerse en cuenta el *contexto* (*Cx*) y el *functor* (*f*) que cualifica al sujeto.

Así, el sujeto es comprendido como "un sistema emisor de signos (de significantes con significado)", los que le permiten diferenciarse de los otros y ser diferenciado por los otros (Castilla del Pino, 1989: 23). La construcción de la identidad se inicia antes del alumbramiento del sujeto —sobre él ya se han creado unas expectativas— y continúa durante la niñez, la preadolescencia y la adolescencia, procesos en los que progresivamente se pierde la impredecibilidad y es necesario un pacto entre la identidad pretendida por los otros y la identidad pretendida por el sujeto.[57] La adquisición de la identidad, el hecho de poseer una imagen propia, genera una serie de consecuencias (Castilla del Pino, 1989: 24): la propia imagen implica una fidelidad, por lo tanto se pierde libertad de actuación; la diferenciación es fruto de un pacto que implica tener en consideración el contexto de actuación y el rol desempeñado; y, por último, la imagen creada conlleva intolerancia frente a la ambigüedad. En definitiva, aunque la imagen identitaria se asuma como positiva, esta no está exenta de ciertas ataduras. Sin embargo, incluso una identidad negativa es preferible ante la ausencia de la identidad.

En un libro posterior, *Teoría de los sentimientos* (2000), Castilla del Pino perfeccionaría su teoría del sujeto desde un punto de vista relacional. De hecho, para Roca Sierra se configura como la más compleja y ambiciosa de los últimos tiempos, razón por la que la utiliza para su libro sobre sujeto y narrativa. Esta se caracteriza por la plurivocalidad de *yoes* que conforman el sujeto y que le permiten seleccionarlos según el acto y según el contexto en el que se halle. Por lo tanto se impone un principio dialógico con los otros y consigo mismo. En otras palabras, el *yo* no se corresponde con una imagen, sino con múltiples imágenes que, a su vez, se relacionan con el *yo* (también parcial) de otro sujeto (objeto). Esto explica para Roca Sierra la consagración de "un sistema para la resolución del conflicto cognitivoemocional que es toda relación sujeto/objeto" (2003: 140). Podríamos afirmar —concluía el profesor madrileño— "que es este precisamente el tema más redundante en la narrativa de las últimas décadas: el dar una posible respuesta desde la literatura a la resolución del conflicto cognitivoemocional que provoca el conflicto del individuo con la realidad" (2003: 140).

[57] En este punto cobra especial importancia la noción de discurso y, de forma específica, el *codiscurso*. "El proceso de logro de la identidad, esto es,—explica el psiquiatra andaluz— de la definición de sí mismo que se propone, viene dado por los niveles lógicos en que se desenvuelve la conducta, el discurso de la conducta". Y concluye: "se deduce de lo anterior que toda secuencia de conductas o actuaciones se constituye como codiscurso" (1989: 29).

No obstante, es en el artículo de 1989, que retomamos, en el que Castilla del Pino se enfocó en la identidad del personaje. Por ello, el neurólogo reservó un último espacio para explicar lo que denomina la *sobreconstrucción* del personaje, un proceso ulterior a la construcción de la identidad. No debe llevar a engaño esta noción, pues el autor que nos ocupa no se refiere exclusivamente al personaje literario, sino que utiliza el término *personaje* en sentido laxo y bajo su paraguas incluye a aquellos sujetos de renombre en un círculo determinado, real o virtual. Este se diferencia de las personas por estar dotado de una *hiperidentidad*:

> La caraterización del personaje es un proceso que continúa tras el de la construcción de la identidad. Entraña una cierta desviación: el personaje ha de tener su excepcionalidad a través de la exageración de un rasgo que lo hipeculiarice. No hay un límite preciso traspasado el cual la persona se defina como personaje. Se trata de un paso gradual en muchos sentidos. Por ejemplo, se pasa a personaje en determinados contextos, mientras se sigue como persona, esto es, con una identidad de menos relevancia, en otros (1989: 32).

A diferencia de la persona, el personaje se caracteriza sobre todo por sus rasgos y reafirma su identidad continuamente con actuaciones propias de él. Y debe hacerlo con respecto al resto de sujetos en los contextos propio y ajeno. Esto es debido a que el personaje no vive para él, sino que *vive para los demás*. Depende del público y se debe a ese público:

> El proceso de construcción del personaje, como queda dicho, se hace en el grupo, de carácter este real o virtual. Quiero decir que determinados personajes requieren ser construidos, o colaborar en su construcción, por personas cuya existencia ignora el propio protagonista. Esto es lo que ocurre en el caso de políticos u otros personajes de proyección, pongamos por caso, nacional. No obstante, el personaje requiere que algunos componentes del contexto en el que ha de desenvolverse posean su inmediatez respecto de él: necesita, en pocas palabras, que los demás se constituyan en eco de sí mismo, de manera que le devuelvan el efecto de su imagen. El grupo, para el personaje, actúa a modo de espejo, incluso cuando hace de espejo deformante. La realimentación de la imagen del personaje ha de ser efectuada de inmediato por su imprescindibilidad. Se sabe que cada actuación del personaje funciona focalizadamente con miras a la provocación del *efecto-personaje*: si éste se produce, el personaje adquiere la confirmación de la validez de sus actuaciones, y prosigue en idéntica dirección. No así, claro es, en la circunstancia contraria (1989: 36).

En ambos casos, de acuerdo con lo anteriormente expresado, la identidad de la persona y la *hiperidentidad* del personaje quedan definidas en un contexto de interactuación con otros sujetos, a los que necesitan para revelar y reafirmar su mismidad. Apenas un año después, Castilla del Pino suscribió esta aserción, esta vez sí, desviando el foco hacia el personaje literario:

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Lo que caracteriza a la persona empírica —nosotros— y literaria —lo que se denomina por antonomasia «personajes»— son dos cosas: I) la reflexividad, es decir, la posibilidad de hacerse objeto de sí mismo (no me refiero al cuerpo, para eso sólo se precisa un espejo, sino a su mundo interno, sus pensamientos, sus sentimientos, sus deseos) y, en consecuencia, poder tener conciencia de la intencionalidad de sus actos y, por ello, una imagen de sí mismo; y II) la necesidad de ser definido y definirse ante y por los demás a través de los actos que verifica en los contextos o situaciones determinadas en las que actúa, o se le hace actuar, como es el caso del personaje en la novela, merced a lo cual el hombre es identificado como sujeto, como el sujeto tal y cual, es decir, diferenciado, esto es, literalmente definido (1990: 36).

Para el médico gaditano, persona (sujeto empírico) y personaje (sujeto imaginario) son comprendidos a través de la *figuración*, es decir, mediante la imagen que construimos de ellos valiéndonos de la imaginación. "A mí que más me da la figuración que el novelista hiciera de sus personajes, si ni siquiera la puedo inferir —exclamaba el investigador—. Lo que sí sé es lo que yo me figuro de ellos" (1990: 39). Por esta razón concluyó que el novelista no tiene por qué saber más de sus personajes que sus propios lectores. Esto es debido a que la *identidad auténtica* no existe: "no hay identidad, hay identidades, según el contexto de interacción, según los sujetos de la interacción (1990: 40). De acuerdo con esto, indicó más adelante: "El personaje es del autor y predica del autor; pero la interpretación del personaje es del lector y predica del lector, no del autor" (1990: 41). De esta forma, Castilla del Pino parecía alinearse con sus colegas que, al otro lado del Atlántico y al mismo tiempo, comenzaban la pesquisa de la psicología cognitiva y las teorías de la recepción para explicar el personaje narrativo como un sistema de atribuciones.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.5 LA PERSPECTIVA DE LA CRÍTICA MÍTICA Y LA MITOCRÍTICA

Las teorías de Jung determinaron que comenzara a desarrollarse un tipo de crítica literaria sobre las bases de la psicología y antropología. Para esta corriente, "el poder y la significación de las obras literarias, o el de las literaturas nacionales, o el de la literatura universal, se explica mediante la recurrencia de ciertos temas arquetípicos, o imágenes, o patrones narrativos" (Paraíso, 1995: 159). Así, esta perspectiva se materializa en dos vías, la *línea junguiana* y la *línea antropológica*, en la que se inscriben los trabajos de Northrop Frye y Joseph Campbell. Estos autores son los abanderados del *Myth Criticism*, pero las tesis de Jung también fueron bien recibidas en la denominada Poética del Imaginario, especialmente en lo que concierne a la *mitocrítica* de Gabriel Durand. Pero antes de transitar estas vías, hemos de dedicar un espacio a algunos conceptos básicos del psicoanálisis de Jung.

De la obra de Jung cabe destacar la noción de *inconsciente colectivo.* En sus palabras, el inconsciente no es de naturaleza *individual* sino *universal*, es decir, "que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos" ([1934] 1991: 10). Actualizando las bases de Platón, Jung señaló los *arquetipos* como los contenidos fundamentales del inconsciente colectivo, entendidos estos como tipos arcaicos o primitivos, pero universales. Concretamente, según su propia definición, los arquetipos son "formas universalmente existentes y heredadas, cuyo conjunto constituye la estructura del inconsciente" (1962: 40). Según su pensamiento, estos conceptos latentes en el inconsciente se transforman con su configuración consciente, que ya no es colectiva, sino individual. Por lo tanto, los arquetipos inconscientes no son confeccionados, sino manifestados como símbolos "auténticos y legítimos" (1991: 44). El arquetipo es una psicoidea que podría calificarse de espiritual, no material, sin vinculación con el entendimiento humano. Representa al espíritu —no en vano es un elemento central en todas las religiones y mitologías— y no está prefijado por su contenido, sino por su forma. Por ello, el término arquetipo es sinónimo para Jung de *imagen primordial* o *imagen primaria.*

Así, podríamos decir que los arquetipos son patrones inconscientes que son reelaborados como tema o imagen concreta por la consciencia. Sin embargo, por su carácter transcultural y universal, estos patrones vacíos se heredan y, por esa misma razón, han formado parte de los mitos o cuentos tradicionales. Son ejemplos de arquetipos el *ánima*, el *árbol*, la *cuaternidad*, la

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sombra, el *renacer*, el *niño* o *el anciano sabio.* Especialmente, Jung concedió importancia al arquetipo de la *madre.* Este arquetipo puede manifestarse coscientemente en diversas formas inagotables, tanto positivas, como negativas, pero siempre inagotables: madre, virgen, madrastra, niñera, tierra o naturaleza, entre múltiples ejemplos. En relación con este, puede decirse que el arquetipo de la madre no hace referencia a *una madre*, sino a *lo materno*, junto a otras características:

> Lo "materno", la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento; los sitios de la transformación mágica, del renacimiento; el impulso o instinto benéficos; lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión (Jung, 1991: 75).

En esta caracterización emerge con claridad la confrontación entre madre amante y madre terrible, propia de la "psicología de los pueblos", pero que aglutina más variedades en la "experiencia práctica individual" (1991: 76). De este modo, el arquetipo es colectivo y, al mismo tiempo, particular: "los arquetipos son restos de experiencias repetidas por la Humanidad, y cuya huella permanece en cada cerebro individual" (Paraíso, 1995: 42). Y, sobre este arquetipo concreto, apuntaba Paraíso: "a la figura de la madre personal se añade 'el arquetipo proyectado sobre la madre'. Es este fondo mitológico el que otorga autoridad y numinosidad a la madre personal" (1995: 165).

Teniendo en cuenta esta dinámica de las proyecciones arquetípicas sobre figuras concretas, no resulta extraño que estas fundamenten análisis de algunos personajes narrativos. Por ejemplo, Sara Núñez de la Fuente (2014: 157-179) se apoyó en el arquetipo junguiano de la madre para examinar la novela de Gustavo Martín Garzo, *La puerta de los pájaros* (2014). En ella aparecen dos figuras maternas que guardan relación con madrastras y brujas de los cuentos maravillosos, los que han sido un tradicional caldo de cultivo para los arquetipos.[58]

[58] Existen otros casos también recientes. Ana Ibáñez Moreno (2006: s. p.) ha investigado el arquetipo de la madre terrible, ideado por Jung, en la novela *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel. Marta Gómez Moreno y Elena Carolina Hewitt Hughes se han ocupado del arquetipo de la sombra en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson (2016: 51-76). Por otra parte, Ana Laguna Martínez apuesta por la teoría arquetípica de Jung y su respuesta a *El libro de Job*, así como el mitoanálisis de Gilbert Durand para estudiar el arquetipo de Job en cuatro novelas del período de entreguerras (2019: 63-76). Los arquetipos y el *proceso de individuación* son hilos conductores de la evolución del personaje de la novela *Otra vez el* mar (2002), de Reinaldo Arenas (Martín Pérez, 2015: 57-67). El estudio del arquetipo con referencia al personaje también ha ocupado lugar en los estudios fílmicos. Tomás Atarama-Rojas, Lucía Castañeda-Purizaga y Claudia Agapito-Mesta se apoyan en los arquetipos como herramientas del guionista para la construcción de historias (2017: 1-16). De otro modo, Julio Andrés Gracia Lana (2013: 145-154) utiliza el arquetipo junguiano reelaborado por Jean Shinoda Bolen para abordar con un prisma feminista el análisis de los personajes en *De tu ventana a la mía* (Paula Ortiz, 2011).

UVa

Lo cierto es que el médico suizo nunca analizó producciones literarias, pero, como dijimos, influyó en dos vías críticas de la literatura. Dentro de la línea junguiana destaca el pensamiento de Maud Bodkin y su libro, publicado en 1934, *Archetypal Patterns in Poetry. Psycological Studies on Imagination.* Resulta obvio que existen muchos más que han configurado esta dirección crítica y que aquí no corresponde exponer. Remitimos al lector a la relación que ofrece Paraíso (1995: 164-165).

Por otra parte, los postulados de Jung fueron fundamentales para el desarrollo de la denominada línea antropológica en Francia y Norteamérica. En ella se inscriben los estudios de Northrop Frye. En su ensayo de 1951 "Los arquetipos de la literatura", Frye se opuso a una crítica sistemática de la literatura. Tomando como base la historia literaria, el representante de la crítica angloamericana abrió las puertas a una nueva perspectiva, condionado, quizás, tal y como han apuntado Jiménez Heffernan y Cuesta Abad, por su "posición periférica canadiense" (2005: 702). En este estudio, que después madurará en *Anatomía de la crítica*, publicado en 1957, Frye se ocupó de la búsqueda de arquetipos resultantes de un ejercicio de antropología literaria, pues estuvo profundamente interesado en la influencia que el rito, el mito o el cuento tradicional ejercieron sobre la literatura.

El hecho de que estas categorías aparezcan en los grandes clásicos determina que el autor argumentara que la obra maestra nos conduce hasta el epicentro donde se produce la convergencia de estos patrones significativos. Y concluyó: "entonces empezamos a preguntarnos si podemos ver la literatura, no sólo en su complejidad adquirida con el tiempo, sino como una expansión en el espacio conceptual desde un centro oculto" (Frye, 2005: 708). En otras palabras, "el antropólogo literario que busque la fuente de la leyenda de Hamlet desde la obra anterior a Shakespeare hasta Saxo y desde Saxo hasta los mitos naturales, no estará alejándose de Shakespeare: estará aproximándose a la forma arquetípica que recreó Shakespeare" (2005: 709). No resulta extraño entonces que Frye anunciara que forma parte de la labor del crítico el estudio de las sagradas escrituras de las religiones. Para abordar este tipo de análisis literario se ha de producir un "alejamiento del análisis estructural" para tomar una necesaria perspectiva antes de comenzar con lo que él denominó método inductivo (2005: 708). Esta revelación resulta reveladora, máxime cuando años después, tras la publicación de *Anatomía de la crítica* en 1957, Frye fuera considerado protoestructuralista en algunos círculos (Amezcua, 2011). Lo cierto es que la obra de Frye se nutrió de muchas corrientes teóricas, desde la mitografía, al psicoanálisis,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la antropología, el estructuralismo, el formalismo y la hermenéutica (Jiménez Hefferman y Cuesta Abad, 2005: 702)

No obstante, para el autor fue importante aclarar que los mitos —asimismo nos recuerda que solo debe utilizarse la noción de *mito* en referencia a una narrativa y la de *arquetipo* en referencia a un significado—[59] se clasifican en torno a varias fases que reproducimos textualmente (2005: 711):

1. La fase del amanecer, la primavera y el nacimiento. Los mitos del nacimiento del héroe, de la revitalización o resurrección, de la creación y (dado que las cuatro fases son un ciclo) de la derrota de los poderes de la oscuridad del invierno y de la muerte. Personajes subordinados: el padre y la madre. El arquetipo del romance y de la mayor parte de la poesía ditirámbica y rapsódica.

2. La fase del cénit, del verano, del matrimonio y el triunfo. Los mitos de la apoteosis, de los esponsales sagrados y de la entrada en el Paraíso. Personajes subordinados: el compañero y la esposa. El arquetipo de la comedia, de lo pastoril e idílico.

3. La fase del ocaso, del otoño, de la muerte. Los mitos de la caída, de la muerte de los dioses, de la muerte violenta y del sacrificio, así como del aislamiento del héroe. Personajes subordinados: el traidor y la sirena. El arquetipo de la tragedia y la elegía.

4. La fase de la oscuridad, del invierno y de la disolución. Los mitos del triunfo de estos poderes; mitos de inundaciones y de retorno del caos, de derrota del héroe y mitos *Götterdämmerung* (crepúsculo de los dioses). Personajes subordinados: el ogro y la bruja. El arquetipo de la sátira.

[59] En *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX* (1978), Villegas explora diversas posturas para aclarar el término *arquetipo.* Recoge la definición de Wilfred L. Guérin, quien los concibe como *motifs* o *temas*, en incluso *imágenes*, empleadas en la literatura. "De este modo —asevera Villegas—, un *arquetipo* vendría a ser una situación, una idea sintética o una representación objetiva. Lo definitorio parece ser su universalidad, tanto en lo que se refiere a su recurrencia como a su capacidad evocativa o provocadora, en lo individual y cultural. Como respuesta indiscutible, Guérin concluye que son 'simplemente', es decir, indiscutiblemente, "símbolos universales". Frase que, en vez de reducir y clarificar el problema, lo que hace es complicarlo, ya que remite a la palabra *símbolo* como clave de la respuesta" (1978: 44-45). Villegas también capta el punto de vista de Frye, para quien el *símbolo* es una unidad de la obra literaria aislada para el análisis crítico. Por el contrario, explica Villegas, según la perspectiva de Jung, el arquetipo es una unidad que forma parte del insconciente colectivo, lo que determina que el vocablo se utilice en un contexto psicológico. Así, "el arquetipo, entonces, existe pese a que no haya un modo de expresión adecuado para él, sobre todo si entendemos jungianamente que son remanentes de la experiencia de la humanidad" (1978: 48). En definitiva, Villegas defiende la necesidad de distinguir los conceptos teniendo en cuenta las diferentes disciplinas en las que son utilizados. Por otra parte, define el *mito*, como el "modo de concebir la relación del hombre con el mundo. […] el mito es el origen; la mitología, su concretización dentro de un sistema religioso determinado" (1978: 51). Por último, *mitema* y *mitologema* corresponden a las unidades mínimas de las estructuras mítica y mitológica (1978: 53).

Frye encontró en el ciclo natural la inspiración para la organización de su teoría. Del ciclo natural surge el rito y en el rito está el origen de la narrativa:

> Todas las repeticiones importantes de la naturaleza, el día, las fases de la luna, las estaciones, los solsticios, las crisis de la existencia desde el nacimiento hasta la muerte, llevan consigo ritos que sugieren, si podemos decirlo así, todo el abanico de acciones potencialmente significativas en la vida humana (2005: 710-711)

Pero el rito, tal y como afirmó posteriormente en su libro más celebrado, no es solo un acto recurrente sino un acto expresivo que se vincula al sueño. Para Frye, el sueño y la vigilia constituyen el ciclo humano en correspondencia con la oscuridad y la luz del ciclo natural. Por ello, rito y sueño están íntimamente unidos:

> We have rituals of social integration, and we have rituals of expulsion, execution, and punishment. In dream there is a parallel dialectic, as there is both the wish-fulfilment dream and the anxiety or nightmare dream of repugnance. Archetypal criticism, therefore, rests on two organizing rhythms or patterns, one cyclical, the other dialectic (2000: 19).

Esta reflexión le lleva a concluir que la convergencia del rito y del sueño en una manifestación comunicativa origina el mito. En su *Anatomía de la crítica*, escrito bajo la influencia de Jung y James Frazer, Frye analizó pormenorizadamente los mitos de la comedia (primavera), el romance (verano), la tragedia (otoño) y la ironía y la sátira (invierno). En estos ensayos abordó asimismo la categorización del personaje narrativo con claras influencias, como en toda su obra, de conceptos del mundo clásico.

Los personajes de la comedia pueden pertenecer a las siguientes categorías: *alazón* (impostor), *eiron* (irónico) y *bomolochon* (bufón). A estos se suma un cuarto determinado: *agroykos* (poco afable). Para el romance, cuyo motor es la aventura, Frye rescató los arquetipos de *protagonista* (héroe) y *antagonista* (enemigo) como principales agentes de la estructura del género: el hilo de aventuras previo que genera el conflicto [*agon*], la batalla definitiva [*pathos*] y la muerte (bien del héroe, de su enemigo o de ambos) como condicionante del reconocimiento del héroe [*anagnórisis*].[60] Existe, no obstante, un cuarto aspecto que Frye se esforzó en justificar

[60] Para Frye, el romance es el género por excelencia porque aglutina los aspectos principales de cada *mythoi.* Los cuatro forman un «supramito» unificado: "The four *mythoi* that we are dealing with, comedy, romance, tragedy, and irony, may now be seen as four aspects of a central unifying myth. *Agon* or conflict is the basis or archetypal theme of romance, the radical of romance being a sequence of marvellous adventures. *Pathos* or catastrophe, whether in triumph or in defeat, is the archetypal theme of tragedy. *Sparagmos*, or the sense that heroism and effective action are absent, disorganized or foredoomed to defeat, and that

a lo largo de la tradición literaria con especial fijeza en la Biblia: la desaparición del héroe o *sparagmos.*[61] Ambos, protagonista y antagonista, son seres humanos ordinarios, con cualidades opuestas, tal y como demanda el propio género:

> The central form of romance is dialectical: everything is focussed on a conflict between the hero and his enemy, and all the reader's values are bound up with the hero. Hence the hero of romance is analogous to the mythical Messiah or deliverer who comes from an upper world, and his enemy is analogous to the demonic powers of a lower world. The conflict however takes place in, or at any rate primarily concerns, our world, which is in the middle, and which is characterized by the cyclical movement of nature (2000: 187).

La polarización de valores sucede, a los ojos del estudioso, bien a un lector especializado en búsqueda de la huella estructural, como a un lector *amateur.* Sin embargo, a lo largo de su exposición, el autor convino que más allá de encontrar dos tipos principales —héroe y enemigo—, de la continua secularización del romance han surgido nuevos tipos que pueden equipararse a los de la comedia:

> In romance, as in comedy, there seem to be four poles of characterization. The struggle of the hero with his enemy corresponds to the comic contest of *eiron* and *alazon*. In the nature-spirits just referred to we find the parallel in romance to the buffoon or master of ceremonies in comedy: that is, their function is to intensify and provide a focus for the romantic mood. It remains to be seen if there is a character in romance corresponding to the *agroikos* type in comedy, the refuser of festivity or rustic clown (2000: 197).

A pesar de ello, la relación héroe-enemigo es la característica de este mito. Mientras que la comedia precisa de un núcleo social y el romance de una oposición de contrarios, la tragedia se concentra en torno a solo individuo:

> Somewhere between the divine and the «all too human». […]The tragic hero is typically on top of the wheel of fortune, halfway between human society on the ground and the something greater in the sky. Prometheus, Adam, and Christ hang between heaven and earth, between a world of paradisal freedom and a world of bondage. Tragic heroes are so much the highest points in their human landscape that they seem the inevitable conductors of the power about them, great trees more likely to be struck by lightning than a clump of grass (2000: 207).

USC

confusion and anarchy reign over the world, is the archetypal theme of irony and satire. *Anagnorisis*, or recognition of a newborn society rising in triumph around a still somewhat mysterious hero and his bride, is the archetypal theme of comedy" (2000: 192).

61 Frye sostiene en varias ocasiones que la Biblia ha funcionado como «espejo» de la literatura occidental, pues esta se ha secularizado con el tiempo.

Para el teórico, el héroe trágico es una suerte de mediador entre la tierra y el cielo. Humano y divino al mismo tiempo, el personaje central de la tragedia asume el carácter premonitorio del género por el que se abandona a su destino: "Whether the context is Greek, Christian, or undefined, tragedy seems to lead up to an epiphany of law, of that which is and must be" (2000: 208). A pesar de que el personaje principal —a su vez, agente e instrumento de la tragedia— alcanza un protagonismo central, Frye señaló otros tipos de caracterización. Estos son el dios que desencadena la tragedia, el profeta que visiona el destino fatal y el suplicante, encarnado tradicionalmente por una mujer. Existe un cuarto, relacionado con el personaje coro, una suerte de compañero del héroe, que trata de evitar la fatalidad.[62]

Por último, el mito del invierno se centra en la sátira y la ironía. En principio, la principal problemática de este mito es su propia definición, dados los dos términos que figuran. Para la sátira, según apuntó Frye, son esenciales el humor (con un matiz grotesco) y el ataque. También el humor es característico del mito irónico, que puede entenderse como una versión paródica del romance. Sin embargo, a diferencia de la sátira, este no va a presentar un componente fantástico. En definitiva, tal y como concluyó el autor, "The chief distinction between irony and satire is that satire is militant irony: its moral norms are relatively clear, and it assumes standards against which the grotesque and absurd are measured" (2000: 223). En ambos casos se disuelve el posicionamiento tradicional del héroe, por no decir que se lleva a cabo una disolución de lo heroico. El teórico no incidió demasiado en los personajes que pueblan este último mito, si bien sí especificó que el *eiron* suele suponer un contraste con el *alazon*, pues el primero sostiene una actitud cómica a diferencia del segundo.

De todo lo expuesto, cabe señalar que, a diferencia de teóricos coetáneos, como los participantes del estructuralismo francés y su encorsetada crítica inmanentista, Frye abrió las puertas de la tradición literaria universal para abordar el problema del personaje. En los cuatro ensayos abordados superficialmente, que caracterizaron su crítica arquetípica, el autor ofreció los más variados ejemplos: Don Quijote, Macbeth, Madame Bovary o Mrs Dalloway son algunos de ellos.[63] En este tipo de interpretación, que podríamos denominar «de puertas hacia afuera», Frye

[62] De acuerdo con Frye, este tipo de caracterización suele estar presente en las tragedias sin coro. El coro funciona en la tragedia como motor de la comedia: "The chorus is not the voice of the hero's conscience by any means, but very seldom does it encourage him in his hybris or prompt him to disastrous action. The chorus or chorus character is, so to speak, the embryonic germ of comedy in tragedy, just as the refuser of festivity, the melancholy Jaques or Alceste, is a tragic germ in comedy" (2000: 218).

[63] Encontramos varios ejemplos que toman como base la crítica arquetípica en el análisis novelesco. Es importante destacar la celebración de un simposio en 2007 con la Universidad de Navarra como anfitriona para celebrar el cincuentenario de la publicación de *Anatomía de la crítica* y demostrar la presencia del pensamiento de Frye en los estudios literarios y culturales de la actualidad. En este encuentro, Paraíso cultivó la crítica arquetípica para estudiar la estructura demónica definida por Frye y

sí estimuló aquello que Culler demandaba a los estructuralistas, la comprensión del personaje como un hecho de la lectura.

El canadiense asumió esa premisa sirviéndose, además, del catálogo precedente que ofrece la historia literaria universal, pero también una enciclopedia preliteraria. Para Culler, los arquetipos propuestos por Frye "dependen para su coherencia y eficacia del hecho de que son resultado de una experiencia literaria y no empírica; por eso, están más ordenados y más listos para participar en la producción del significado" (1978: 334). El acierto de Frye, entonces, residió en recurrir a un repertorio y justificar con contundencia que el personaje es fruto de una construcción literaria.

Como ya adelantamos, Frye no fue el único representante de la crítica mítica. Es justo señalar también a uno de los integrantes de la Escuela mito-ritual de Cambridge, Joseph Campbell. Influenciado por Jung, pero también por Otto Rank, el norteamericano elaboró un *monomito* que tuvo cabida en su celebrado libro, *El héroe de las mil caras* ([1949] 2020). Este inauguró un amplio abanico de estudios sobre el héroe literario y cinematográfico que tomaron como modelo la teoría de Campbell. Apoyándose en diversas manifestaciones de los anales de la cultura humana, Campbell distinguió el sendero del héroe transcultural según la fórmula de los ritos de iniciación:

> Ya se haga presente en las vastas, casi oceánicas imágenes de Oriente, en los vivos relatos de los griegos o en las majestuosas leyendas de la Biblia, la aventura del héroe suele seguir el patrón de la unidad nuclear ya descrita: una separación del mundo, una penetración en el ámbito de cierta fuente de poder y un retorno que mejora la vida de los congéneres. Todo Oriente ha conocido los dones de Gautama Buda trajo consigo y otorgó al mundo, tal y como Occidente fue bendecido por los Diez Mandamientos de Moisés. Los griegos asociaban el fuego, primera fuente de toda cultura humana, con la gesta de su Prometeo, que trascendión el mundo. Y los romanos atribuían la fundación de su ciudad, sostén del mundo, a Eneas tras su marcha de la vencida Troya y su visita al sobrecogedor mundo subterráneo de los muertos (2020: 57).

La aventura del héroe sigue una estructura dividida en etapas concretamente especificadas que recuerda al camino formalista trazado por Propp a partir de los cuentos maravillosos. Así, *La separación o partida* incluye cinco etapas. Estas son "la llamada a la aventura, o las señales de la

presente en tema del doble a lo largo de la historia de la literatura universal (2009: 69-81). Del mismo modo, Luis Galván se los arquetipos narrativos en los libros de caballerías (2009: 102-121). Al margen de esta reunión, y también siguiendo a Frye, John B. Margenot examinó lo demoníaco en dos novelas de Julio Llamazares (2001:495-509). Luis Gómez Canseco trabajó sobre arquetipos y estructuras míticas en dos novelas de Rafael Sánchez Mazas (1997: 111-136). Otra novelista española estudiada bajo esta perspectiva es Ana María Matute. En 2019, Santiago Neira Martínez defendió su tesis doctoral basándose en la pervivencia de los personajes arquetípicos del romance en *Olvidado rey Gudú* (1996).

vocación del héroe"; "la renuncia a la llamada, o la locura de la huida del dios"; "la ayuda sobrenatural, o el apoyo inesperado que recibe quien ha asumido la aventura que le corresponde"; "el cruce del primer umbral", y "el vientre de la ballena". La segunda etapa, denominada *Las pruebas y victorias de la iniciación*, incluye seis apartados: "La senda de las pruebas, o el peligroso aspecto de los dioses"; "el encuentro con la diosa (Magna Mater), o la dicha de la infancia recobrada"; "la mujer como tentadora, o la caída en la cuenta de Edipo y su agonía"; "la reconciliación con el padre"; "apoteosis", y "la dádiva postrera". Por último, la tercera etapa recibe el título de *El regreso y la reintegración a la sociedad* comprende "la renuncia al regreso, o la negación del mundo; la huída mágica, o la fuga de Prometeo, y "el rescate desde fuera" (2020: 59).

Campbell ejemplificó estas etapas con cuentos de hadas, mitos cásicos occidentales y orientales, historias de las religiones y motivos tradicionales atribuidos a distintos pueblos y etnias. Pero el camino del héroe examinado en la literatura adquirió una especial proyección en el trabajo de Juan Villegas (1978), en el que siguiendo principalmente a Jung, Campbell y Frye, examinó el camino heroico en destacadas novelas españolas del siglo XX. En esta obra utiliza la noción de *mitema* para estructurar la aventura del héroe. Pero este concepto ya pertenece a la *mitocrítica*, corriente crítica englobada en la Poética del imaginario que despierta a principios de los años setenta, fundamentalmente de la mano del antropólogo Gabriel Durand.

Durand abanderó la Escuela de Grenoble, pero también se reunió en el denominado Círculo Eranos,[64] epicentro de los estudios sobre los arquetipos frecuentado anualmente por Jung, Mircea Eliade, Henri Corbin o Joseph Campbell. Así, recogiendo las enseñanzas de Gaston Bachelard y Jung, Durand se propuso el estudio de los mitos en los textos literarios.

Durand saludó las nociones de arquetipo e inconsciente colectivo de Jung, pero como ya vindicó en su famoso libro de 1960 *Las estructuras antropológicas del imaginario*, los arquetipos se asocian a imágenes muy diferentes de las culturas, pero el mito es el sistema dinámico que materializa y estructura esas imágenes arquetípicas y simbólicas: "El mito es ya un esbozo de racionalización, puesto que utiliza el hilo del discurso, en el que los símbolos se

[64] Siguiendo a Andrés Ortiz-Osés, que ha editado en español ponencias de sus miembros, "el Círculo Eranos (*Eranoskreis*) configura un amplio grupo interdisciplinar que, inspirado por el gran psicólogo C. G. Jung, elabora a lo largo de medio siglo una incisiva arquetipología de la cultura. El nombre de «Eranos» fue propuesto por Rudolf Otto a la coordinadora general del Círculo Olga Fröbe, y significa en griego «comida en común»: ello refleja bien el espíritu del grupo que de 1933 a 1988 se ha reunido anualmente para conferenciar a finales de agosto en Ascona (Suiza). […] Entre los más destacados miembros de Eranos se encuentran, además de los ya citados (Jung, Kerényi, Neumann, Scholem y Hillman), personalidades tan interesantes como W. Otto, H. Zimmer, M. Eliade, A. Portmann, H. Corbin, H. Read, M.L. von Franz, J. Campbell, G. Durand…" (1994: 10).

USC
UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

resuelven en palabras y los arquetipos en ideas. El mito explicita un esquema o un grupo de esquemas" (1981: 56).

Así, el francés abogó por el estudio del mito a partir de su descomposición en mitemas. Los *mitemas* fueron definidos por Lévi-Strauss como las "unidades significativas mayores" del mito que hay que buscar en el "plano de la frase" ([1958] 1972: 191). Para Durand, el mitema es el elemento míticamente más significativo dentro del discurso y se manifiesta de forma patente (p.ej. el nombre del personaje o sus acciones) o de forma latente (p.ej. referencias alegóricas):

> El mito aparece como un relato (discurso mítico) que pone en escena unos personajes, unos decorados, unos objetos simbólicamente valorizados, que se puede segmentar en secuencias o unidades semánticas más pequeñas (los mitemas) y en el que se invierte necesariamente una creencia (contrariamente a lo que sucede con la fábula o el cuento) llamada «pregnancia simbólica» ([1979] 1993: 35-36).

Por lo tanto, la mitocrítica pone de relieve la presencia de los mitos en los textos literarios y se ocupa del análisis de estos examinando las unidades que los componen. Pero lo que Durand denomina *mitoanálisis* refiere a la identificación del mito no solo en la obra de un autor, sino también en un determinado período histórico-literario con el fin de establecer aquellos que denomina *mitos directores*, así como las transformaciones de estos. De ahí que reivindicara que el mito no se ajusta únicamente a una lectura psicológica, pues la dimensión sociológica adquiere notable importancia en la evaluación del mito.

No obstante, como alerta Juan Herrero Cecilia, la mitocrítica desarrollada por Durand no se ocupa específicamente de la "reescritura" de los mitos literarios y de cómo se establecen las relaciones intertextuales e hipertextuales por el desplazamiento de estos mitos a través de los textos (2018: 33). Lo aducido por Herrero Cecilia demuestra que el mito puede ser examinado asimismo a la luz de la literatura comparada, lo que supone otra razón más para conectar el personaje mítico con el personaje literario. Para ello, es necesario acotar la definición de *mito.*

Eliade eligió en 1963 la que consideraba la definición "menos imperfecta" para una realidad tan compleja: "El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos»" (2000: 16). Lo expuesto por Eliade demanda un inciso. El mito se diferencia del arquetipo porque este último, según lo manifestado por Jung, tiene un carácter transcultural y transhistórico y, sobre todo, porque encarna diferentes formas dependiendo de la perspectiva cultural que lo proyecte. Por ello, el arquetipo es una patria común de los seres humanos y puede formar parte de ese inconsciente colectivo. En cambio, el mito remite al relato de una tradición cultural determinada, cuando no a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

la creación de un creador con nombre y apellidos, lo que no quiere decir que su impacto permita integrarlos en la memoria colectiva. En este orden, como afirmó Carmen Becerra, la laxa definición de Eliade marginaría a aquellos mitos literarios creados por un autor y situados en la historia literaria. En consecuencia, después de que Becerra abordara varias definiciones de la noción de mito y diversos estudios sobre el mismo, distinguió un esquema clasificatorio que diferencia el *mito oral* (mito puro asociado a las mitologías de las sociedades de tradición oral) del *mito literario* (perteneciente a las sociedades históricas, ya sea de autor anónimo o conocido) (1997: 20). Este último es el más cercano a nuestro objeto de estudio.

En efecto, continuando con la reflexión de Becerra, el mito literario alcanzó relevancia en los años treinta del pasado siglo, cuando algunos personajes o temas literarios son concebidos como mitos. Pero para que el mito literario sea considerado como tal en el devenir histórico tiene que presentar unos *rasgos comunes* a lo largo del tiempo y unos *rasgos específicos* que atestiguarían los posibles procesos de *desmitificación* o *remitificación* (1997: 25). En esta línea, pero sin distanciarse de la mitocrítica, Pierre Brunel había ofrecido tres posibilidades de análisis comparativo: *emergencia*, *flexibilidad* e *irradación* (1992: 72). Asimismo, la identificación de *mitemas* es fundamental para evaluar las distintas versiones del mito. Esta búsqueda de la analogía en diversos esquemas míticos ha sido abordado por los autores mencionados, pero Herrero Cecilia recomienda asimismo la consulta del libro que coordina junto a Montserrat Morales Peco, *Reescrituras de los mitos en la literatura* (2008), en el que intervienen varios expertos en la materia en las últimas décadas.[65]

En conclusión, aplicado al estudio del personaje, huelga decir que la construcción de este elemento literario o cinematográfico en una obra determinada puede obedecer a la selección de determinados rasgos y situaciones dramáticas que permitan identificar una reescritura del mito puro o literario (preexistencia de un prototipo) o a una asociación al arquetipo (no específico por no estar asociado a un nombre o situación concreta). Sin embargo, el constructo resultante precisa de un lector capaz de captar este desplazamiento de esquemas previos, lo que nos conduce directamente al apartado siguiente. No en vano, más allá de la base de la literatura comparada, en la que incuestionablemente está situado el receptor, también la mitocrítica —en palabras de Durand— persigue "el ser mismo de la obra mediante la confrontación del universo

[65] Esta obra ofrece una panorámica sobre las reescrituras de mitos de distintas tradiciones culturales. Asimismo, también recomienda las investigaciones de José Manuel Losada, que también dirige la revista *Amaltea. Revista de mitocrítica* en la que constan monográficos sobre diversos mitos (2018: 36).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mítico que forma el «gusto» o la comprensión del lector con el universo mítico que emerge de la lectura de una obra determinada" ([1979] 1993: 342).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.6 LA PERSPECTIVA FENOMENOLÓGICA

En 1983, Steve Cohan retomó la teoría de Wolfang Iser para bosquejar un modelo de «metarrealidad» que emerge en el acto de lectura. Para el investigador, el lector opera una reconstrucción mental del relato facilitando la formulación de una «realidad virtual» que late en el mismo. Gracias a su naturaleza indeterminada, favorecida por los vacíos que presenta el texto, se produce el reclamo de la participación activa del lector que, a partir de lo presente y lo ausente, aportará coherencia y continuidad a la obra. Para Cohan, como para Iser, la lectura comporta un proceso fenomenológico, pues los lectores reciben el texto y lo asumen como parte de su propia experiencia para experimentar así la dimensión estética de la obra (1983: 9).

A la luz de esta teoría, los vacíos textuales son las notas discordantes que incentivan la actividad del lector.[66] Para llenarlos sin libre albedrío, es fundamental que identifique el *repertorio* y establezca una serie de relaciones o conexiones —las *estrategias*— que continuamente modificarán su propio *horizonte de expectativas*. Así, se crea un espacio virtual donde emerge lo formulado y lo no formulado, un espacio de la lectura y para la lectura, creado por el lector y, a la vez, habitado por él, con el fin de salvaguardar la coherencia de su propia experiencia: "Consequently, since the reader experiences a virtual reality that exists only so long as it is perceived as a coherent structure in his imagination, the act of reading, according to Iser, stimulates an experience of 'irrealization, in the sense that we are preoccupied with something that takes us out of our own given reality" (Cohan 1983: 10).

Según lo anteriormente expuesto, el lector se evade de su propia realidad para cumplir con las condiciones de actualización propuestas en el texto. De hecho, según Iser, "la lectura refleja la estructura de la experiencia hasta el punto de tener que poner en suspenso las ideas y actitudes que conforman nuestra propia personalidad antes de que podamos experimentar el mundo desconocido del texto literario" ([1972] 1987b: 238). Pero hemos de recordar que, tal y como

[66] En su estudio sobre el personaje novelesco, Villanueva cita el artículo de Gonzalo Torrente Ballester, titulado "Esbozo de una teoría del personaje literario" (1965). Esta también abraza una perspectiva fenomenológica: "Lo que más me interesa ahora del mismo es la actitud que el autor manifiesta en el sentido de que al personaje lo construye, a la par que el autor, cada uno de los lectores. Viene con ello a coincidir con ese principio de la fenomenología de Roman Ingarden, actualizado por la estética de la recepción de Wolfang Iser en *El acto de leer* (1987a), de que la obra de arte literaria es un puro esquema, donde junto a ciertos casi-juicios, o afirmaciones no verificables, el discurso está lleno —valga la paradoja— de constantes vacíos, lagunas, «lugares de indeterminación». Cuando Torrente escribe a propósito de Don Quijote que «los datos que Cervantes nos suministra se organizan en nuestro interior formando una estructura paralela a la humana (pág 69), va implícita aquella función cooperativa del lector que llega incluso a poner de suyo lo que falta en el texto. He ahí la explicación de que siempre nos decepcione el actor o la actriz que encarnen a nuestros personajes literarios preferidos en versiones cinematográficas. Y que haya tantas Emmas Bovary como lectores" (1990: 32).

como Iser argumentará posteriormente en 1976, el lector no huye de sí mismo; al contrario, este aporta una "concreción particular" que coincide con una de las posibles realizaciones del texto, es decir, se produce una "ocupación determinada de la estructura del lector implícito" (1987a: 68-69). En definitiva, en ese «espacio virtual» de la lectura, ineludible para Cohan, se produce la colusión de la «realidad del texto» y la «realidad del lector».

Pero, ¿cómo estructurar una teoría del personaje sobre el modelo de Iser? De acuerdo con Cohan, "this activity includes not only the assemblage of "meaning" but also a construction of a character's identity as a virtual existent" (1983: 10). Para posibilitar esto, Cohan consideró relevante el concepto de *irrealización* que subyace en los postulados de Iser. Para el alemán, la *irrealización* es una experiencia previa a la comprensión intelectual del texto. Sin embargo, tal y como argumentó Cohan, la activación de la sensación de irrealización fomenta la capacidad imaginativa del lector, que, más allá de la predisposición para la comprensión intelectual, propicia la emergencia de ese espacio virtual en el que tiene lugar la construcción del personaje. Para reafirmarse, Cohan escoge un caso tan paradigmático como extremo que tiene lugar en la novela *Tristam Shandy* (Laurence Sterne, 1759). Nos referimos al pasaje en el que el narrador anuncia que va a describir a la viuda Wadman y después figuran dos páginas en blanco. La viuda Wadman no es sino un vacío textual que inicia su «existencia» en la imaginación del lector comenzando a nutrirse de la experiencia de este. El espacio del texto muta entonces en un "extra-textual space in our own heads" (1983: 11) en el que el personaje cobra forma.

Pero, con la incorporación de nueva información sobre el personaje, dicha forma será objeto de refiguración. Cohan siguió a Gombrich (1960), tan admirado por Iser, y explicó que lo primordial consiste en "distinguish figure [personaje] from narrative background" (1983: 12). Para ello se apoyó en Todorov, quien ya había afirmado que el personaje obedece a un compromiso entre la diferencia y la repetición, y propone una comparativa entre los personajes del relato, aunque sin especificar un modelo tal y como hiciera Mieke Bal. El lector se aproxima así al contenido psicológico del personaje, pero hemos de tener en cuenta que estos rasgos no son constitutivos de su «identidad», sino que esta reside en su propia naturaleza fenomenológica, la que permite el endose de los atributos a esta figura imaginada (1983: 15). Por lo tanto, durante el transcurso de la lectura el lector creará una «identidad virtual» asociada al personaje:

> This sharp distinction allows us to put the human figure's representationality in a perspective subordinate to the space between the text and its reader. When we conceive of the perceived figure's identity in this context —to comprehend what makes the figure identifiable enough to be perceived and experienced by the reader

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> as a figure with a "content" that distinguishes it from other figures or grounds— we can then move beyond the matter of identity as a psychological content, for we are now conceiving of the figure as an imagined object as well as an imagined subject (1983: 16).

En resumen, la atribución de rasgos psicológicos al personaje permite la concepción del personaje en tanto *sujeto*, pero a su vez, como *objeto* del proceso hermenéutico que ha emprendido el lector.

Para justificar la figuración del sujeto, Cohan se apoyó en los argumentos de Dorrit Cohn, que apenas unos años antes había publicado *Transparent Minds*: *Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978). Reflexionando sobre dicho estudio, el autor sostuvo que si bien el personaje puede aparecer como "subject of consciousness", no es menos cierto que la conciencia no se materializa sino a través del discurso, a su vez procesado en la conciencia del lector:

> It therefore follows that the figure identified by the text's discourse as a subject of consciousness is also the object of our consciousness as readers of that discourse. […] The text's narration of the figure's representational existence as a subject works with the reader's imaginative perception of the figure as an object to stimulate the reader's own double consciousness as subject (becoming involved in the representation) and object (watching that involvement occur). Out of this engagement the reader builds a similar double construction of character, the imagined figure as subject-as-object, which we can understand as two concurrent fields of readerly perception. (1983: 16-17).

De este modo, mediante la lectura, el lector se erige como sujeto de la exégesis, pero también puede ser considerado "as object" a través de los procesos hermeneúticos que convergen en el *lector implícito*[67]. En esta dualidad radica la estructura dialéctica de la lectura —diría Iser—, el lector descubre el texto al mismo tiempo que el texto descubre al lector:

> La producción del significado de los textos literarios —que discutimos en conexión con la «gestalt» del texto— no entraña meramente el descubrimiento de lo no formulado, que puede ser asumido por la imaginación activa del lector; también entraña la posibilidad de que podamos formularnos a nosotros mismos y descubrir así lo que anteriormente había podido eludir nuestra consciencia (Iser, 1987b: 243)

[67] Reflexionemos sobre esta afirmación mediante su extrapolación al resto de integrantes del modelo comunicativo formulado por Chatman. El autor real del texto es el sujeto que escribe y, a su vez, objeto de su propia escritura mediante su proyección en el texto como *autor implícito.* Este último, es el sujeto que orquesta el relato desde el interior y, llegado el caso, objeto de análisis por parte del lector. Lo mismo sucede con el narrador y narratario, pero principalmente con el primero, que aunque participa como sujeto portador de un discurso, es objeto de interpretación, por ejemplo, a la hora de evaluar su fiabilidad.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Para Cohan, la doble conceptualización del lector en tanto *sujeto-objeto* halla su origen en el personaje. Él es el verdadero estímulo porque también en su propia naturaleza ficcional —revelada por el lector— se refleja esta doble premisa. Por lo tanto, todo apunta a que lector y personaje se construyen mutuamente. Cohan tomó como ejemplo *Mrs Dalloway*, la novela de Virginia Woolf publicada en 1925. Ya desde el inicio, el lector se ubica en la mente de Clarissa Dalloway:

> La señora Dalloway dijo que las flores las compraría ella. Porque Lucy tenía ya trabajo suficiente. Había que desmontar las puertas, venían los operarios de Rumpelmeyer y, además, pensó Clarissa Dalloway, la mañana tenía la misma transparencia que si estuviera destinada a unos niños en la playa. ¡Qué emoción! ¡Qué zambullida! (2003: 7).

Este fragmento inaugural ya alumbra que la identidad de la protagonista de Woolf no puede ser examinada en relación con la historia que protagoniza, sino al contrario, pues Clarissa es desvelada a través de su propio discurso, enraizado en su mente para cuestionar su propia identidad.

La configuración del personaje de Clarissa logra tematizar la teoría de Cohan, especialmente porque la «discontinuidad» del personaje se acentúa con las elecciones sintácticas y estilísticas que configuran el discurso mental de *Mrs Dalloway*. Prestemos atención al siguiente pasaje en el que Clarissa confiesa su atracción por una mujer:

> Solo durante un momento, pero bastaba. Era una revelación repentina, una ola semejante al rubor y que querría detener; luego, al extenderse, se cedía ante su avance, se corría hasta la posición más extrema y allí se temblaba y se sentía el peso cada vez mayor del mundo, preñado de algún significado asombroso, de algún arrobamiento que empujaba hasta quebrar la delgada envoltura, hasta brotar y desbordarse, con extraordinario alivio sobre grietas y llagas. Entonces, en aquel momento, había tenido una iluminación, un punto encendido en una flor, un significado oculto casi expresado. Y después…, lo que estaba cerca se alejaba, lo que estaba duro se ablandaba. El momento había terminado (2003: 39).

De acuerdo con Cohan, el ritmo de expansión/contracción de la narración facilita la percepción de la sensación de discontinuidad que acusa la propia Clarissa como *sujeto* de la conciencia representada. La representación de la misma ilumina lo que será una constante en la novela: "both the difference (this single moment) and the repetition (the recurring style) of Clarissa's experience" (1983: 18). La identidad fragmentada de Clarissa estimula la participación del lector, quien deberá identificar las repeticiones que subyacen en cada despliegue de la

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

autoconsciencia del personaje. Dichas revelaciones —en sí constituyen un principio constructivo— se unifican en la mente del receptor, donde Clarissa renace como *existente virtual*:

> Since the narration's shifting viewpoint presents Clarissa as she sees herself, as she thinks others see her, and as others do see her, the text continually directs us to imagine her figure from this double perspective. Clarissa herself can momentarily experience the same degree of irrealization: "She sliced like a knife through everything; at the same time was outside, looking on". But whereas this double consciousness of herself as both subject and object lasts only for a moment for Clarissa, we sustain it for the duration of our reading, because Woolf's viewpoint, which can even shift between authorial and figural perspectives in mid-sentence, insures our continual reception of Clarissa as subject-as-object, just as the prose style and the structure invite us to imagine the continuity and repetition underlying the discontinuity and difference that Clarissa experiences (1983: 19)

Además, de acuerdo con Cohan, en algunos casos —la posmodernidad ratificará esta concepción del personaje— la doble consciencia emerge ya en la propia construcción del personaje. La percepción del «sí mismo» en tanto *sujeto-objeto* que experimenta Clarissa puede advertirse en el siguiente fragmento de *Mrs Dalloway*:

> Se sentía muy joven y, al mismo tiempo, increíblemente vieja. Lo atravesaba todo como un cuchillo y, al mismo tiempo, permanecía fuera, mirándo. Tenía continuamente la impresión, mientras contemplaba los taxis, de estar fuera, lejos, muy lejos en el mar, y sola; siempre le había parecido muy peligroso, terriblemente peligroso, vivir, aunque fuera solo un día. Y no es que se creyera inteligente ni nada fuera de lo común. Nunca lograría explicarse cómo había logrado navegar por la vida con las briznas de conocimiento impartidas por Fräulein Daniels. No sabía nada; ni idiomas ni historia; ya casi nunca leía libros, excepto memorias en la cama, antes de dormirse; y sin embargo le resultaba absolutamente fascinante; todo aquello; los taxis que pasaban; y no diría de Peter, ni tampoco de sí misma, soy esto, soy aquello (2003: 13).

Como sabemos, el personaje de la obra de Woolf es la perfecta anfitriona que cuida hasta el detalle más trivial, al mismo tiempo que el detalle más trivial es suficiente para que se plantee su propia supervivencia. Podría decirse que Clarissa se debate entre la identidad *para los otros* y la identidad *para sí*. En efecto, la propia desorientación de la protagonista supone un valor añadido para lograr que se operen los dos tipos de percepción del personaje en el espacio virtual formulado en la lectura:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> The reader consequently imagines the figure from two concurrent perspectives in relation to the text and its fictive impression of reality: the character subject-as-

> object. Affixed to the discourse as the subject of consciousness, character renders the text as a representational world into a virtual world, whose coherence he can perceive because the text instructs him to imaginative virtually what it can only shape through words (1983:19)

No obstante, Cohan matizó que la percepción de la señora Dalloway *as subject-as-object* no funciona como un patrón de inferencia del personaje ampliamente establecido. En este caso particular, el personaje es sujeto de la conciencia, lo que favorece dicha interpretación, pero, en otros relatos, la indeterminación del personaje puede mantenerse e incluso acrecentarse durante la progresión lectora. Llegados a ese punto, el ejercicio de la lectura requiere el uso de un *repertorio* distinto, por continuar con la terminología de Iser, y la construcción del personaje en el espacio virtual de la lectura se opera a la inversa mediante la percepción *object-as-subject.* Así, una vez que cambian las «condiciones de actualización», el lector ocupa otra posición diferente con una nueva orientación, en otras palabras, asume otro *lector implícito*.

Para argumentar esta cuestión, el autor se vale del personaje de Sarah en *The French Lieutenant's Woman* (John Fowles, 1970). Todos los intentos para reconstruir la psicología de la protagonista son esfuerzos en vano pues, en este caso, la orquestación del discurso oscurece la figura de Sarah, percibida como un misterio por los personajes en el marco diegético y por los receptores en el marco extradiegético. Únicamente a través de los predicados de otros personajes, no siempre fiables, e incluso mediante las propias contradicciones de la protagonista, el lector halla un estímulo para sumarse al esfuerzo por disuadir la opacidad que, por el contrario, todas las técnicas del discurso consolidan. Acorralado en su fallido intento de interpretar este personaje, el lector queda fascinado por el desafío que supone la mera recepción del mismo:

> This is the readerly expectation that Fowles's text evokes through its many allusions to traditional fiction and then cancels out to seem hostile to our efforts at reception. Part of what we must experience as readers in order to construct Sarah's virtual existence is her very lack of focus as an instrument of representation and, hence, of interpretation. As a result, even though the narrator's discourse retreats as much as it advances every time he tries to get a fix on Sarah, the text does signal an instruction for our construction of her figure as a virtual existent. The narrator himself, remember, says that "Modern women like Sarah exist, and I have never understood them". Her essential mystery, her inability to be understood, undermines her as a representation with a stable psychological content, but it also provides the clue to her identity as a virtual existent. For by the same token, the narrator's confession that he can indeed *imagine* her and *create* her without understanding her suggest that we can well do the same, though we must construct her on her own terms: "I am not to be understood even by myself" (1983: 25-26)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Solo asumiendo las restricciones impuestas por el discurso podemos «figurar» a Sarah como un *existente virtual* sobre el que no se opera una interpretación tal y como se reflejó con *Mrs Dalloway*.

La protagonista de la novela de Fowles, *sujeto* de su propia indeterminación, es reformulada por el lector únicamente como *objeto* de su imaginación: "By concentrating on her inherent opacity as a object we confront and absorb her inescapable mystery as a subject" (1983: 26). O, quizás —porque no puede obviarse esa posibilidad— existe la eventualidad de configurar su gestalt de acuerdo con los personajes prototípicos del *repertorio* de la novela victoriana, ya que Fowles desafió sus patrones constitutivos en el diseño de su propia obra. A nuestro juicio, esta decisión implicaría la comprensión intelectual de la caracterización del personaje de acuerdo con los postulados de Iser; aunque, para Cohan, esa opción signifique restar la capacidad imaginativa del lector para proyectar la existencia virtual del personaje.

Pero, en cualquier caso, de acuerdo con Cohan, somos conscientes de que el personaje narrativo es «legible» cuando este favorece la construcción del espacio imaginativo en el que la percepción psicológica se enlaza de forma coherente con la comprensión semántica. Sin embargo, con el ejemplo de Sarah, comprendemos que el acto de recepción de un personaje no tiene por qué centrarse en una transformación semántica coherente pues, a veces, este es construido no solo para despertar nuestra imaginación como ha demostrado la ciencia-ficción, sino también para desafiar al receptor en su intento de lograr dicha coherencia. Pero, tal y como sostuvo Iser, "sólo cuando dejamos atrás nuestras ideas preconcebidas y abandonamos el refugio de lo conocido es cuando estamos en condiciones de cosechar nuevas experiencias. […] La formación de la coherencia es en sí misma un proceso vivo en el cual uno se ve constantemente forzado a tomar decisiones selectivas" (1987b: 237). No obstante, estas elecciones no son arbitrarias, sino respaldadas por las estructuras del texto pues, siguiendo a Iser una vez más, Cohan recordaba que el texto «debe» mostrar algún signo de disonancia para ser procesado de forma imaginativa (1983: 27). El intérprete no puede guiarse por su propio ímpetu pues, solo la progresión del relato de acuerdo con sus principios internos de construcción puede guiar nuestras operaciones mentales para consolidar la «identidad» del personaje en el espacio virtual de la lectura. Y también, con esta interpretación fenomenológica del personaje, el lector aprende de su propia experiencia; lo que nos lleva a afirmar que el lector «crea» personajes que, a su vez, también «crean» lectores.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Años más tarde, el abordaje fenomenológico se afianzó de la mano de Vincent Jouve (1992, 1998). Jouve consideraba que cuando nos preguntamos qué es un personaje debemos preguntarnos al mismo tiempo qué sucede durante la lectura. Siguiendo a Prince (1973) —valorando la posibilidad de la puesta en escena de un narratario extradiegético— y a Iser ([1976] 1987a) —estudiando su teoría sobre el lector implícito—, prefiere utilizar la noción de *lector virtual* para correlacionarlo con la actividad del lector real. Para ello, se apoyó en la diferencia entre la *recepción* (que remite al destinatario) y *efecto* (que remite al texto) propuesta por Jauss ([1975] 1987):

> Dans notre perspective (phénoménologique), nous sommes donc en droit de distinguer entre un fonctionnement *de surface* de l'ouvre (qui s'adresserait au lecteur virtual) et un fonctionnement *profond* (qui s' adresserait au lecteur comme sujet, c'est-à-dire comme support des réactionos psychologiques et pulsionnelles comunes à tout individu) (1992: 108)

Jouve defendió una cooperación entre texto y lector y, sobre las huellas de Hamon (1977), denominó *efecto-personaje* al conjunto de relaciones que vinculan al lector con los seres de ficción (1992: 110). Aunque ajeno a la perspectiva de la psicología cognitiva, el profesor francés expresó que las relaciones se inauguran con la formulación de un modelo mental del personaje al que aporta contenidos de fuentes intratextuales e intertextuales, que se suman a la información intratextual en un acto cooperativo. Así, también para Jouve la comprensión del personaje realiza su potencial significado, basado en el texto, pero también en la experiencia y en los conocimientos del lector. Con ello toma forma lo que Jouve denominó *l'image-personnage* (1998: 50).

Pero *l'effet-personnage* adquiere otros matices más allá de la elaboración conjunta. De este modo, la recepción del personaje puede adoptar tres modalidades (1998: 79-81). En primer lugar, el *effet-personnel* permite al lector concebir al personaje como un constructo narrativo y hacer conjeturas sobre su devenir en la cadena de sucesos. En este caso, como ha aducido Laure Helms (2018), el personaje funciona como soporte de las predicciones del lector, razón por la que esta categoría se activa en las novelas con alta carga de suspense. En segundo lugar, el *effet-personne* vehicula una recepción de carácter mimético, es decir, recibir al personaje como si de una persona se tratara. De acuerdo con Helms, en este caso se establece un sistema de simpatía y empatía que ordena la relación afectiva entre el lector y los seres ficticios. En tercer lugar, el *effet-prétexte* se dirige directamente al lector empírico, y, concretamente a la posibilidad de que

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

este proyecte sus propias pulsiones sobre el personaje: “Le personnage sera ainsi à étudier comme élément du sens (fonction narrative et índice herméneutique), illusion de personne (object de la sympathie ou de l’antipathie du lecteur) et alibi fantasmatique (support d’investissements inconscients)” (1992: 111).

Así, a lo largo del desarrollo de los tres efectos, hemos ido comprendiendo cómo progresivamente el enfoque fenomenológico de Jouve se distancia del desarrollado por Cohan, pues el francés no evitó nutrirse del psicoanálisis freudiano en las ramificaciones de Jacques Lacan y Melanie Klein. Sin embargo, como también se ha comprobado, hay concomitancias claras entre ellos, que a su vez guardan relación con la perspectiva retórica de James Phelan, que a continuación exploraremos.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.7 LA PERSPECTIVA RETÓRICA

Seis años después de que Steve Cohan propusiera la doble configuración sujeto-objeto del personaje, basada en la noción de *lector implícito* de Wolfang Iser, James Phelan (1989) abordó el estudio de esta categoría narratológica desde su perspectiva retórica, la que demandaba un modelo comunicativo caracterizado por la retroalimentación de tres aspectos: la voluntad del autor, el fenómeno textual y la respuesta del lector. Para asociar este esquema a la recepción del personaje, Phelan tomó prestado de Peter J. Rabinowitz (1987) su clasificación de audiencias como eje fundamental de su discurso.

Phelan comenzó disociando tres dimensiones del personaje y tres actitudes del lector para lograr la legibilidad de esta figura. El personaje queda definido entonces como un elemento narrativo constituido por tres dimensiones simultáneas. Según su *dimensión mimética*, el personaje es considerado un individuo posible caracterizado mediante atributos. La *dimensión temática*, por otra parte, dota al individuo de un carácter simbólico, convirtiéndolo así en una entidad representativa. Por último, a través de su *dimensión sintética* el personaje es concebido como un constructo, un artificio que materializa la intencionalidad del emisor en su creación y que guía la intencionalidad del lector en la recepción. Algunos personajes, aclara Phelan, podrán ostentar, o no, una *dimensión temática*, o desvelar en mayor o menor medida su *dimensión mimética*; pero la *dimensión sintética* siempre está presente aunque no siempre se visibilice (1989: 3). Para el autor, que entiende la narrativa como un evento dinámico tanto en su emisión como en su recepción, solo la *progresión* del relato certifica que estas dimensiones se conviertan en funciones.

La propuesta retórica de Phelan indicaba que, para valorar la funcionalidad de un personaje, este no debía ser tenido en cuenta como un elemento aislado, sino visto en el conjunto con la globalidad del relato, concibiéndolo "as a whole", como también defendería Abbott años más tarde a la hora de bosquejar su *intentional Reading* (2002). Las distintas dimensiones, entonces, se presentan como elementos potenciales de realización del significado dependiendo de la forma en la que se estructura el relato en su conjunto y del desvelo progresivo de dicha estructuración: "In examining progression, we are also involved in considering narratives as developing wholes" (1989: 15). Phelan acogió el modelo *historia/discurso* para diferenciar dos tipos de desestabilizaciones que se operan en la progresión. En la *historia*, las *inestabilidades* producidas

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

por acciones y acontecimientos que marcan la relación entre los personajes y, en el *discurso*, las tensiones fruto de la relación entre las instancias enunciadoras y la audiencia. El autor insistió en que hay narrativas que se desarrollan de acuerdo con tensiones, otras con inestabilidades y otras progresan mediante la introducción de ambos tipos.

Mediante esta distinción, Phelan abrió la puerta a la subdivisión de la noción de *audiencia* de la mano de Rabinowitz (1987). Por *audiencia narrativa* (*narrative audience*) estos autores se refieren a los receptores que participan voluntariamente de la ilusión creada por el texto que permiten concebir al personaje como un individuo. Esta noción guarda relación con la lectura intencionalmente realista de Villanueva; sin embargo, a diferencia de este, Phelan no hizo referencia al legado de la Escuela de Costanza. Años más tarde, en su estudio de los personajes-narradores (2005), sí utilizó el término de *lector implícito* como correlato del *autor implícito*, siendo el primero equivalente a la *authorial audience*. En sus palabras, el *lector implícito* "is the audience for whom the implied author writes" (2005: 216). Pero esta definición —recordemos— implica que el autor se sitúe más próximo a la postura defendida por Schmid (2014) en *The Living Handbook of Narratology*. Desligándose parcialmente de Iser, Schmid asociaba la noción de *lector implícito* con la imagen del receptor creada por el autor "as a counterpart of the implied author", y fijada en el texto mediante "specific indexical signs" (2014: 1). Por último, en 2018, Phelan concluyó que la *audiencia narrativa* era la posición privilegiada que, dentro del universo ficcional y establecida por el autor, ocupa la audiencia real en calidad de observadora (2018: 8).

La adquisición progresiva de la consciencia del texto como constructo determina que el lector incorpore la *audiencia del autor* (*authorial audience*), considerando así la doble *dimensión mimética* y *sintética* del relato y, por ende, del personaje. A pesar de que según estas premisas podemos valorar la construcción del personaje narrativo como sujeto/objeto, Phelan siguió un camino distinto al de Cohan hallando refugio en la intencionalidad del autor en la construcción de la narrativa: "in effect, the study says that if you want to know how character and progression participate in these transactions between an author and his hypothetical audience, then read me" (1989: 207).

En 1989, el estadounidense definía la *audiencia del autor* como la "ideal audience that an author implicitily posits in constructing her text, the one which will pick up on all the signals in the appropriate way" (1989: 5). Como había sucedido con el lector implícito, tampoco Phelan trató en 1989 la noción de *autor implícito*, aunque su definición de *authorial audience* hace referencia indirecta a dicha estancia enunciadora que Abbott (2002) relacionó, como indicamos

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

previamente, con la *intentional reading*. Es necesario indicar que Abbott, a diferencia de Phelan, sí tuvo en cuenta los postulados de Iser. En 2005 —año en el que Booth reivindicaba la resurrección del *autor implícito*— Phelan no solo recurrió a la noción de *autor implícito* como instancia necesaria para examinar a los personajes que ostenten el estatuto narrativo, sino que la contempló esencial para efectuar una lectura retórica. Lo definió así:

> The streamlined version of the real author, an actual or purpoted subset of the real author's traits and abilities. The implied author is responsable for the choices that create the narrative text as "these words in this order" and imbue the text with his or her values. One important activity of rethorical reading is constructing a sense of the implied author (2005: 213).

Esta definición fue calificada de reduccionista por Ryan (2011), quien la consideró catalizadora de la «imagen del autor» que construyen los receptores en la lectura de un texto reconociendo los valores que imprime en él.

En 2011, en la misma publicación en la que Ryan incluyó su artículo, Phelan se mostraba más aperturista matizando que el interés de la teoría retórica no residía en las intenciones "privadas" del autor, sino en las "públicas y textualizadas", razón por la que el estadounidense atribuyó la *intencionalidad* a la noción de *autor implícito* y no al autor de carne y hueso (2011a: 127). Phelan volvió a declarar que el *autor implícito* era una versión del autor real, pero en la medida en que este es responsable "for the purposeful desingn governing the text", concediéndole un rol activo en la codificación global del relato. (2011a: 128). Más tarde, criticando de nuevo el esquema comunicativo unidireccional de Chatman ([1978] 1990), evaluó las «fuentes de información» de las que se valen autores y audiencias, incluyendo en ellas al personaje (2017: 26). Finalmente, en 2018 aclaró que no era tan importante distinguir la línea divisoria entre *autor* y *autor implícito*, sino reconocer una «autoridad» manifiesta que la audiencia debe reconocer. Para cerrar este debate y encauzar de nuevo nuestro objeto de estudio, aclaramos que, desde 1989 hasta la actualidad, la *audiencia del autor* identifica el texto como artificio y, por tanto, presta atención a la *dimensión sintética* del personaje percibido como un constructo.

La tercera de las audiencias que mencionó Phelan en su libro de 1989 fue la *caracterizada* (*characterized audience*). El autor propuso explorarla y explicarla en relación con dos conceptos: la *ideal narrative audience*, de Rabinowitz (1987) y el *narratario*, de Prince (1971, 1973). El narratario es el receptor directo del narrador, mientras que la primera es fruto de la conexión extratextual de la *audiencia narrativa* con lo postulado por el narrador. La *characterized*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

audience asume el rol del narratario, pero no por ello ha de comulgar con lo enunciado por este. Este término materializa la doble consciencia del lector estimulada por la misma percepción que proyecta sobre el personaje. Por ejemplo, en *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Italo Calvino, 1979) el uso de la segunda persona permitió a Calvino lograr el mayor grado de identificación lector-personaje formulando así una *audiencia caracterizada* mediante la cual el lector —autoconsciente— se siente catalizado por el relato. Se produce entonces un desdoblamiento entre la *audiencia caracterizada*, convertida en lector-personaje, y las *audiencia narrativa* y *audencia del autor* que no han de perder de vista al personaje-lector que origina la puesta en escena de la reflexividad. Por ello, la *audiencia caracterizada* se nos antoja como la máxima expresión de la metáfora del texto como juego que expondría Ryan años más tarde, nacida para complementar la actitud inmersiva del lector con una actividad propiamente interactiva (2004: 209).

Phelan y Ryan coincidieron en el componente emocional que aporta el personaje para lograr el enganche del lector durante la progresión del relato. De esta forma, para Phelan, el personaje se convierte en el más efectivo elemento catalizador para que el lector asuma la concepción global de la narrativa y la intención del autor en su construcción: "Rather than the characters and our interest in them carrying our affective interest in the whole narrative, the characters will act as a vehicle for a more direct kind of interplay between author and audience" (1989: 143). De hecho, más de treinta años después volvería a reafirmarse: "character is a flexible resource that authors can deploy in a diversity of ways" (2022: 256).

Pero, mientras que en la novela de Calvino la *dimensión sintética* del personaje adquiere tanta importancia que absorbe los componentes mimético-temáticos, si la faceta sintética del personaje no se dilucida abiertamente, la inferencia de la relación mimético-temática no se ve afectada. Phelan se preguntó qué ocurre cuando se produce un tratamiento igualitario de las tres dimensiones pues, a partir de ese momento, la *audiencia narrativa* y la *audiencia del autor* están condenadas a entenderse. El autor trató de responder a esa pregunta mediante el análisis de *The French Lieutenant's Woman* (John Fowles, 1969).

Esta novela nos sitúa en 1867 y presenta la historia de Charles, un hombre de clase alta de la época victoriana que duda sobre su decisión de haberse comprometido con una joven llamada Ernestina, que pertenece a la nueva clase media de Inglaterra. Esta «inestabilidad» se confirma cuando Charles conoce a una joven misteriosa llamada Sarah que le fascina por su visión del mundo, muy distinta de la propia de las mujeres de la época. Por otra parte, el *discurso* no

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

presenta ningún elemento desestabilizador, pues presenta una narración omnisciente, técnica característica del tiempo de la época representada en la *historia*, favoreciendo así la creación de la ilusión mimética de los potenciales lectores. Sin embargo, de una forma sutil, en el primer capítulo se desvela que el acto de escritura está llevándose a cabo en una época contemporánea (finales de los años sesenta del siglo XX). El narrador, que más tarde se reconocerá personaje, introduce así una «tensión» que inaugura que la *audiencia narrativa* asista al despertar de la *audiencia del autor*: "This audience, which knows the conventions of both nineteenth and twentieth-century narration, recognizes the twentieth-century novelist adopting the nineteenth-century conventions and wonders why" (Phelan, 1989: 86). A su vez, este cambio en la estrategia narrativa que vehicula que el lector se pregunte por la *dimensión sintética* del personaje, alienta asimismo que cuestione su *dimensión temática*. Pues el hecho de que Charles se cuestione si debe decantarse por Ernestina o Sarah lleva implícita otra elección que la audiencia ya puede intuir: decantarse por la tradición de la época victoriana o la modernidad del siglo XX. A pesar de la perspectiva histórica que introduce el narrador al final del capítulo primero, en los capítulos siguientes se reanuda el uso de la transparencia del lenguaje para continuar perfilando la inestabilidad que marca la progresión de la trama.

La revelación de las reflexiones de los personajes en paralelo al relato de sus acciones permite, según Phelan, que la audiencia avance de la inmersión mimética a la comprensión temática (1989: 91). Sin embargo, el capítulo 13 materializa de forma abrupta la tensión que origina la adquisición de la reflexividad propia de los relatos del siglo XX. En este apartado el narrador se pregunta por la independencia de los personajes, por su libertad al margen de su condición de seres creados por la iniciativa de quien los escribe. Esta cuestión desplaza la *dimensión mimética* y la *función temática* de los personajes para que todo el protagonismo quede ligado a la *dimensión sintética* de Charles, Ernestina y Sarah. La consciencia plena de este componente solo intuido en el primer capítulo marca asimismo la identidad de la audiencia, que ya no está al servicio de la historia, sino al servicio de la intencionalidad del autor (*implícito*) que pretende que el interés por las inestabilidades en la *historia* se dirija a la tensión originada en el *discurso* mediante la «confesión» del narrador:

> In other words, the authorial audience views this "confession" by the narrator as a move in the author's construction of the whole. Thus, we can identify the voice of the chapter as belonging to the narrator, not Fowles, and we can recognize a significant distance between those two figures that also corresponds to the distance between the narrative and authorial audiences. Reading without the first principle that everything is constructed, the narrative audience takes the narrator at his

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> world, and therefore reads on in the expectation that the narrative will continue to develop in this unplanned, organic way. The authorial audience, meanwhile, will seek to uncover what synthetic purposes the signs of the allegedly unplanned development are actually serving (1989: 93).

Sin embargo, de nuevo hasta el capítulo 55, el narrador continúa perfilando el *engagement* de la audiencia que, aun consciente del componente sintético del personaje, acompaña a Charles en su reflexión acerca de la decisión que cambiará su vida. Según Phelan, la reorientación de la atención del lector es posible por la introducción de una nueva inestabilidad en la categoría de la *historia*; pues ningún lector espera que Sarah, la mujer del teniente francés, pierda su virginidad con Charles. La audiencia no solo cae en la cuenta de que se ha dejado llevar por la versión idealizada que Charles ha construido, sino que además este descubrimiento subraya que el lector no ha tenido acceso a la mente de Sarah, lo que determina —recordemos la aportación de Steve Cohan— un intento frustrado del lector por interpretar a dicho personaje. Para Phelan, una vez que se evidencia el desconocimiento sobre la vida real de Sarah, el acto de posesión de Charles supone una metáfora de la conquista de su propia libertad. Así, esta escena materializa que el personaje de Charles no ostenta ya una *dimensión temática*, sino una *función temática*, porque la progresión sitúa a Charles en una encrucijada entre los valores de la época victoriana y los que se asentarán en un futuro próximo. Asimismo, el desconocimiento real sobre Sarah simboliza también el desconocimiento de la época que está por venir y las posibles consecuencias que Charles sufriría si abandona la tradición en la que se crió.

Pero la inmersión del lector vuelve a romperse cuando llegado al capítulo 55 el narrador se encuentra en el mismo tren que Charles y, de nuevo, vuelve a cuestionarse el futuro del protagonista. Esta *metalepsis* que opera el narrador —Phelan no utiliza el término de Genette— genera una nueva tensión que anticipa otra que determina definitivamente la autonomía del receptor en la historia que está leyendo pues, en el capítulo 61, se relata un segundo final alternativo de la historia.[68] Por lo tanto, la elección de Charles, que ha gobernado la progresión de la trama que configura la *historia*, refleja también una segunda elección, la del lector respecto a la disposición final del *discurso*.

[68] De acuerdo con Genette, la *metalepsis* consiste en la transgresión de los límites de la representación. Con ella, un elemento extradiegético pasa a formar parte del universo diegético: "Lo más fascinante de la metalepsis radica en esa hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradiegético tal vez sea ya diegético y de que el narrador y sus narratarios, es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos aún a algún relato" ([1972] 1989: 291).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El posicionamiento de Charles, a medio camino entre el siglo XIX y el XX, establece la estructuración global de la narrativa, pues recordemos que el andamiaje discursivo también se sustenta en técnicas heredadas de ambos siglos. Pero la ambición de Fowles va más allá del carácter análogo que presentan *historia* y *discurso* narrativos. Somos conscientes de que el narrador —o quizás, mejor, el *autor implícito*— ha reivindicado la libertad de los personajes desde los planos diegético y metadiegético a lo largo de toda la novela pero, con la imposición de los dos finales, su intencionalidad traspasa ahora las fronteras ontológicas para reclamar la libertad del lector.

Si Charles alcanza su propia autoconsciencia encarando su elección, también el lector lo hará eligiendo entre ambos finales. Mediante su estrategia de desvelar el componente sintético del personaje de forma intermitente, Fowles consigue que la audiencia logre por una parte mimetizarse en el mundo del texto (*audiencia caracterizada*) y, por otra, tomar consciencia de la artificialidad del mismo (*audiencia del autor*). Durante la lectura de esta novela acompañamos a los personajes en la persecución de sus deseos y, de forma paralela, también al narrador, al *autor implícito* y, en última instancia —si es que hay última instancia— al autor real en el acto de escritura.

A nuestro juicio, que la «ilusión» de la que participamos al adentrarnos en el texto se rompa no es algo negativo, pues, de acuerdo con la conclusión de Hermosilla Álvarez en su estudio sobre el realismo intencional, solo cuando damos por perdida la ilusión decimos coloquialmente que nos hemos enriquecido con una experiencia (2008: 263-264). Lo que Fowles propone, entonces, no es debilitar la ilusión, sino alentarla mediante la intención participativa del lector en la recreación de los personajes. Si bien se les niega una existencia ficcional —recordemos la *función intensional de autentificación* de Doležel— sí obtienen una existencia virtual en la mente del lector que propicia la ilusión de la realidad de su construcción, tal y como ya anticipaba el narrador de la novela de Fowles en el famoso capítulo 13:

> ¿He destruido desvergonzadamente la ilusión? No. Mis personajes aún existen, y existen en una realidad que no es más ni menos real que la que acabo de destruir. En todo existe siempre cierta dosis de ficción, como observó un griego hace dos mil quinientos años. Encuentro esta nueva realidad (o irrealidad) más auténtica; y me gustaría que compartieran conmigo esta sensación de que no controlo totalmente a los hijos de mi imaginación, como tampoco ustedes —por mucho que se esfuercen, por mucho que se parezcan a una moderna señora Poulteney— pueden controlar por completo a sus hijos, a sus colegas, a sus amigos o incluso a sí mismos ¿Que es esto absurdo? ¿Que un personaje solo puede ser «real» o «imaginario»? Si usted opina así, hipócrita lector, no puedo menos que sonreír. Ni siquiera su propio pasado le parece del todo real: lo disfraza, lo dora o lo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> ensombrece, lo pasa por la censura o lo apedaza…, lo novela, en una palabra, y lo pone en un estante…, es su libro, su autobiografía hecha novela. Todos huimos de la realidad real. Esta es una definición básica de *Homo sapiens* (Fowles, 1995: 98-99).

Phelan concluyó que la proeza de Fowles residía en guiarnos en la comprensión de las tres dimensiones que componen el personaje para llegar a ser conscientes del texto entendido como totalidad.

Puede ser que solo con la clausura de la lectura de *The French Lieutenant's Woman* entendamos que el objetivo último de su escritura no era la revelación de la autoconsciencia de Charles, sino la revelación de la propia autoconsciencia del lector pues, además de proponer dos finales a su elección, ambos quedan abiertos a su merced. De acuerdo con lo estudiado, en los estudios de Cohan y Phelan, desde la perspectiva del *lector implícito* y de la *audiencia del autor* respectivamente, se reconoció por primera vez la importancia del personaje en el universo global del relato más allá de su participación como agente en el nivel de la *historia*. En el proceso de lectura, el personaje se redefine como el núcleo de una «realidad virtual» donde confluye la intención de todos los implicados implícita y explícitamente en la comunicación literaria. Así, el personaje queda configurado como epicentro de una consciencia común como resultado de la doble configuración *sujeto-objeto* que atañe a todos los implicados.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.8 LA PERSPECTIVA NARRATOLÓGICA

Desde finales de los años setenta y durante los ochenta, los narratólogos del momento coincidieron en varias claves que condicionarían el estudio del personaje en las décadas siguientes: el desmantelamiento de la jerarquía por la que el personaje estaba supeditado a la acción narrativa, el creciente interés por la caracterización del personaje, la reflexión sobre el discurso del personaje y la participación del lector en su actualización. Fueron tres los narratólogos fundamentales que se interesaron por el personaje: Mieke Bal ([1985] 1990)[69], Slomith Rimmon-Kenan ([1983] 2002) y, por supuesto, Seymour Chatman ([1978] 1990).

El interés de Bal por el personaje narrativo quedó manifestado el 14 de abril de de 1994, cuando impartió la conferencia inaugural del coloquio internacional «Le personnage romanesque» en el Centre de Narratologie Appliquée de l'Université de Nice-Sophia Antipolis. En esta reunión internacional, organizada por iniciativa del profesor de la Universidad de Sevilla Manuel Marín, la investigadora holandesa dedicó su análisis del personaje a la principal obra de Marcel Proust (1994: 11-28). Tiempo antes la autora ya se había ocupado de esta categoría narrativa. Sin embargo, es justo añadir que, de los narratólogos que aportaron sus postulados en estos años que implicaron un cambio de signo, Bal fue la que se posicionó más próxima a las posturas estructuralistas y, también, la que menos apostó por una teorización de la caracterización global del personaje.

Esto no quiere decir que Bal no incorporase algunas nociones relevantes dignas de mención en su abordaje del personaje. En primer lugar, continuadora del modelo actancial, Bal distinguió a los *actantes* (*fábula*) de los *personajes* (*historia*) y apostó por la noción de *actor* de Greimas: "un actor constituye una posición estructural, mientras que un personaje es una unidad semántica completa" (1990: 87). Los actores se relacionan con las secuencias de acontecimientos que estos ejecutan o padecen. Así, hay actores pertinentes para un análisis y otros que no lo son. Por supuesto, esto depende de si están vinculados con acontecimientos funcionales. De este modo, los actantes son "una clase de actores que tienen una relación idéntica con el aspecto de intención teleológica, el cual constituye el principio de la fábula. A esa relación la denominamos

[69] El libro de Mieke Bal se publicó en inglés (University of Toronto Press) y en español (Ediciones Cátedra) en 1985. Sin embargo, esta obra se escribió en neerlandés y lo publicó la editorial Coutinho en 1978. No obstante, en el prefacio a la primera edición en inglés, Bal explicó que los ejemplos se habían adaptado para una mejor recepción de la obra por una audiencia internacional.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

función" (1990: 34). El *actor* es la concretización del *actante*, mientras que con el término *personaje* se refiere a un actor con características humanas y lo estudió a partir de una serie de principios de construcción. En la línea de Greimas, los actantes definidos por Bal son: *sujeto*, *objeto*, *dador*, *receptor*, *ayudante* y *oponente.* Por otro lado, el personaje fue estudiado a partir de una serie de principios de construcción: *repetición*, *acumulación*, *relaciones con otros personajes* (similitud y contraste) y *transformación*. Una vez deducidas las características constituyentes del personaje, el método de los *ejes semánticos* serviría para valorar cuáles son las más importantes:

> Los ejes semánticos son pares de significados opuestos. Pares como *grande* y *pequeño* podrían ser ejes semánticos pertinentes […]. La *selección* de los ejes semánticos supone centrarse sólo, de entre todos los rasgos mencionados —normalmente una cantidad no manejable—, en aquellos ejes que determinan la imagen del mayor número de personajes posibles, positiva o negativamente. […] Una vez hecha una selección de ejes semánticos pertinentes, ésta puede funcionar como medio de localización de las similitudes y las oposiciones entre las personas. Con la ayuda de esta información podremos determinar las cualidades con que se ha dotado a un personaje (1990: 94).

Bal añadió que hay personajes cuyos papeles implican ciertas calificaciones vinculadas, por ejemplo, al puesto que ocupa en la sociedad. Una vez hecha la calificación positiva o negativa de las cualidades que ostentan los personajes se determinará si los personajes son considerados sinónimos, "de igual contenido. Se podrán así sacar a la luz duplicaciones apenas visibles" (1990: 96). Asimismo aconsejó utilizar diferencias de grado y modalidad para matizar cada calificación. Bal señaló dos fuentes de información sobre el personaje: la *calificación explícita* (autoanálisis o explicaciones de otros) y la *calificación implícita* (derivada de las propias acciones). Las calificaciones pueden ser únicas o repetitivas, lo que ha de ser tenido en cuenta. Del mismo modo, la profesora holandesa sugirió comparar y completar la descripción con la evaluación de la dimensión actancial del personaje en la ejecución de las funciones. Por último, Bal no eludió el proceso de subjetivación del personaje efectuado por el lector cuando, por ejemplo, atribuye a la actitud de los lectores que un personaje sea "predecible" o no (1990: 93).

Por el contrario, aunque asumió la herencia de Barthes, Seymour Chatman (1978) consideró erróneo identificar al personaje con "meras palabras" (1990: 125). Criticó posturas formalistas y estructuralistas y declaró que no era conveniente separar agente y carácter, ni tampoco sostener la primacía de la acción sobre el personaje:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Aristóteles, los formalistas y algunos estructuralistas subordinan el personaje a la trama, creen que está en función de la trama, que es una consecuencia necesaria, pero derivada de la lógica temporal de la historia. Del mismo modo se podría aducir que el personaje es supremo y la trama un derivado para justificar la narrativa modernista en la que «no pasa nada», es decir, los sucesos en sí mismos no constituyen una fuente independiente de interés, por ejemplo, un rompecabezas o algo así. Pero para mí la cuestión de «prioridad» o predominio no es significativa. Las historias solo existen cuando se dan sucesos y existentes a la vez (1990: 121).

El autor abogaba por una *teoría abierta del personaje* que permitiera considerarlo como un ser autónomo, aunque objeto de reconfiguración por parte del receptor a partir de las huellas más o menos visibles de la construcción original:

> Una teoría del personaje viable debería conservarse abierta y tratar a los personajes como seres autónomos y no como simples funciones de la trama. Debería mantener que el personaje es reconstruido por el público gracias a la evidencia declarada o implícita en una construcción original y comunicada por el discurso a través del medio que sea. ¿Qué es lo que reconstruimos? Para empezar nos llega una simple respuesta: «Cómo son los personajes», en la que «cómo» implica que sus personalidades son abiertas, sujetas a nuevas especulaciones y enriquecimiento, visiones y revisiones. Por supuesto, hay límites (1990: 128).

Para elaborar la reconstrucción del personaje —recordemos que aplica su estudio a cine y literatura— el autor confió en los conceptos psicológicos de *hábito* y *rasgo* de Gordon W. Allport (1931). El rasgo implica el afianzamiento de un hábito y, aplicado a la narrativa, se representa en el discurso mediante un adjetivo. En ocasiones, no es necesario indicar el rasgo lingüísticamente, ya que el espectador lo infiere de las acciones del personaje, lo que implica la puesta en escena de la mente del receptor:

> El adjetivo verbal real, por supuesto, no tiene por qué aparecer (y en las narraciones modernistas no lo hace). Pero sea inferido o no, es inmanente a la estructura profunda del texto. En "Eveline", por ejemplo, no aparecen palabras como «tímida» o «paralizada», pero está claro que debemos inferir estos rasgos para entender la narración y los lectores que lo comprenden, lo hacen. De este modo, los rasgos existen al nivel de la *historia*: realmente todo el *discurso* está concebido para inspirar su aparición en la conciencia del lector (1990: 134).

Henriette Heidbrink (2010), en un magnífico estudio sobre el personaje narrativo, valoró que Chatman distinguiera el *discurso* como el propulsor de las operaciones mentales de los receptores, intuyendo así las teorías venideras de principios de siglo XXI, que deberían responder fundamentalmente a dos cuestiones: "How are *discourse and story* related by the reader's consciousness? How do readers *infer* and *comprehend*? (2010: 76-77). Anticipándose a

USC UNIVERSIDADE

futuras aproximaciones, Chatman se decantó por el estudio de la dimensión psicológica del personaje que se desvela progresivamente en el relato. Así, denominó *visión paradigmática del personaje* a un "montaje vertical [de los rasgos] que cruza la cadena de sucesos sintagmática de que consta la trama" (1990: 136).

Para establecer una tipología de personajes tuvo en cuenta las directrices de Edward M. Forster ([1927] 1983), por su distinción entre *flat characters* y *round characters*. También consideró las de Andrew C. Bradley ([1904] 1990), cuyo examen pormenorizado de los adjetivos descriptivos le resulta de gran utilidad. Las reflexiones de Forster han sido recogidas por la mayoría de los estudiosos del personaje hasta nuestros días.[70] Para él, "la prueba de un personaje redondo está en su capacidad de sorprender de una manera convincente. Si nunca sorprende, es plano, Si no convence, finge ser redondo pero es plano" (1983: 84). Chatman concluyó su exposición con un alegato a favor del uso de los términos empleados para definir la naturaleza humana. Después de todo, "su validez no es lo que se discute: un rasgo de un personaje de ficción, al contrario de un rasgo de una persona real, sólo es parte de la construcción narrativa" (1990: 147-148). Años después, en *Coming to Terms* habló de *caracterización directa* y de *caracterización implícita o indirecta* para explicar y canalizar la información que tenemos sobre el personaje ([1990] 1993: 61).

Por su parte, Rimmon-Kenan atribuyó al lector y a la crítica el establecimiento de la jerarquía que posicionaba al personaje o a la acción en un lugar prioritario y asimismo presuponía que a lo largo de una lectura esa jerarquía podía resultar invertida:

> Thus characters may be subordinated to action when action is the centre of attention, but action can become subordinate to character as soon as the reader's interest shifts to the latter. Different hierarchies may be established in different readings of the same text but also at different points within the same reading. The reversibility of hierarchies is characteristic not only of ordinary reading but also of literary criticism and theory. Hence it is legitimate to subordinate character to action when we study action but equally legitimate to subordinate action to character when the latter is the focus of our study ([1983] 2002: 38).

La autora ya no consideraba basar su análisis del personaje en un paradigma de rasgos sino que, siguiendo a Benjamin Hrushovski (1976), apostó por una estructura dinámica y jerárquica en forma de árbol que consta de varias categorías sujetas al crecimiento y a la integración (carácter,

[70] Existen otras tipologías surgidas a posteriori de la establecida por Forster. En este orden destacan los trabajos de Ricardo Gullón (1979), William J. Harvey (1965), Philippe Hamon (1977), Baruch Hochman (1985), David Fishelov (1990), etc. Remitimos al espacio destinado a las tipologías de personaje en el estudio de Valles Calatrava para una aproximación más detallada.

relaciones con otros personajes, acciones, etc.). El lector es el encargado de efectuar la reconstrucción del personaje, llevando a cabo, una vez más, la inversión de la jerarquía de las distintas categorías que forman, en suma, al personaje. Pero sin duda, su verdadero interés radica en la caracterización.

Siguiendo a Barthes, Rimmon-Kenan consideraba que el nombre propio funciona como catalizador de las características del personaje, las que se establecen según cuatro principios: *repetición* (por ejemplo, de una acción), *similitud* (p. ej., en un comportamiento), *contraste* (p. ej., en las relaciones con diversos personajes) e *implicación* (p. ej., del aspecto físico se deduce un rasgo psicológico).[71] Antes de analizar aspectos específicos, la autora aclaró que, incluso dentro de una misma obra, un mismo autor puede realizar caracterizaciones diferentes. El proceso de caracterización fue muy importante para ella, dedicando un capítulo de su libro para su explicación.[72]

Como ya habían sostenido sus antecesores, para Rimmon-Kenan la presentación del personaje puede ser *directa* o *indirecta*.

> The first type names the trait by an adjective (e.g. "he was good-hearted), an abstract noun ("his goodness knew no bounds"), or possibly some other kind of noun ("she was a real bitch") or part of speech ("he loves only himself"). The second type, on the other hand, does not mention the trait but displays and exemplifies it in various ways, leaving to the reader the task of inferring the quality they imply (2002: 61).

Aunque la inferencia de la forma del ser del personaje le corresponde al lector, la autora advirtió que en una definición directa este suele aceptar lo que dicta la imperativa voz del narrador con la consecuencia de provocar una impresión autoritaria, estática y racional (2002: 62).

El estudio de la caracterización ha continuado en el tiempo. En un trabajo sobre las formas y los procedimientos de caracterización del personaje novelesco, Francisco Álamo Felices distinguió dos vías de presentación de la *caracterización directa*: *autocaracterización* y *heterocaracterización*. En ambas, la descripción del personaje se concentra en un pasaje de la novela, normalmente al principio de la misma:

[71] Su concepto de jerarquía es heredera de los estudios de Hrushovski (1976) que, a diferencia del paradigma de Chatman —estático, a juicio de la autora— permite una operación de reversibilidad en el proceso de reconstrucción del personaje (2002: 40-41). La posibilidad de la lectura reversible será determinante en los estudios venideros que abrazan las ciencias cognitivas para el estudio del personaje. Por otro lado utiliza la noción de «proposiciones atribuídas» como principio constitutivo de caracterización que aparece en la publicación "Characterization in Narrative" de James Garvey (1978).

[72] En los capítulos siguientes veremos como, en los últimos años, el concepto de *caracterización* se ha extrapolado al proceso de recepción del personaje. De acuerdo con Jens Eder, Ralf Scheneider y Fotis Jannidis: "From the perspective of reception, this distribution of information about a character corresponds to processes of understanding the character: Textual cues or signs activate inferences based of different kinds of knowledge about reality as well as about media and communication" (2010: 32).

> Consiste en la descripción estática de los atributos físicos, psíquicos y ético-morales del personaje que se presentan con la suficiente exhaustividad para que quede así enmarcada una radiografía operativa del personaje en cuestión y entender, por tanto, su devenir y su comportamiento a lo largo de la historia ofrecida por el narrador (2006: 195).

La *autocaracterización* es realizada por el propio personaje y se vincula a géneros literarios tales como la autobiografía, el diario, la novela epistolar o la novela de memorias y a técnicas tales como el monólogo interior o el *stream of consciousness* (2006: 195). Con razón apuntaba Álamo Felices que la caracterización es un proceso que "se engarza e incrusta en los dos estratos del texto narrativo: la *historia* y el *discurso,* constituyéndose, pues, en un elemento indispensable de la estrategia narrativa" (2006: 198). Por otro lado, la *heterocaracterización* es expuesta por el narrador o mediante la voz de otros personajes y, como advirtió Álamo, la fiabilidad de la información dependerá de la intencionalidad del focalizador. Se denomina *caracterización en bloque*, si la descripción acompaña al personaje en su primera aparición. Por el contrario, la estructuración de la *caracterización indirecta* suele incorporarse de acuerdo con las necesidades del argumento (2006: 196-197).

Siguiendo de nuevo a la profesora israelí, la forma indirecta se despliega a través de varias vías: *acción*, *actos de habla*, *apariencia externa* y *entorno*. Respecto a la primera categoría, un personaje puede quedar definido por una acción o por varias. La ausencia de acción implica destacar la pasividad del sujeto, aunque la repetición de acciones también pueda reflejar que no experimente ningún cambio. La autora destaca los actos de omisión, actos de comisión y los actos contemplados o no realizados (2002: 63). En la categoría de los actos habla, Rimmon-Kenan mostró interés no solo por su contenido, sino también por cómo son expresados. El estilo de habla contribuye a la caracterización del personaje pudiendo señalar los orígenes, el lugar de residencia, la clase social o la profesión de este (2002: 66). En cuanto a la apariencia física, la investigadora recuperó las ideas del filósofo Johann Caspar Lavater (1741-1801) según las cuales existe una relación metonímica digna de ser evaluada entre la *prosopografía* (rasgos físicos) y la *etopeya* (rasgos psico-morales). Asimismo, deben distinguirse las características genéticas (p. ej. altura) de aquellas vinculadas a la apariencia y están sometidas al control del personaje (p. ej. vestuario). La autora tiene en cuenta también las relaciones intratextuales. Véase, por ejemplo, el entorno físico, que comprende los espacios interiores y exteriores, así como el entorno humano formado por la familia, compañeros de clase social, amistades etc.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Según Rimmon-Kenan, este componente también es objeto de una caracterización metonímica que identifica el espacio con el personaje (2002: 68).

En relación con esto, la autora otorgó importancia a una serie de relaciones analógicas que refuerzan el proceso de caracterización. Destacó tres principales que se establecen mediante el *nombre propio* (p. ej. Ulysses, en la novela de James Joyce), el *espacio* como referencia del estado anímico del personajes y las *relaciones entre personajes* mediante el énfasis en las similitudes o en los contrastes. Aunque fue la única en su tiempo que dedicó un apartado de su teoría a la caracterización y se esmeró en su propuesta, la autora no empleó un espacio de la misma a los estados mentales de los personajes. No obstante, sí distinguió su funcionalidad a la hora de clasificarlos. Siguiendo a Joseph Ewen (1980) y de acuerdo con el dinamismo inherente al proceso de categorización, se distinguieron tres ejes en continúo desarrollo: *complejidad*, *desarrollo* y *penetración en la* «*vida interior*». A pesar de soslayar este aspecto, sí reconoció —como hiciera Chatman con mayor hincapié— que es necesario su estudio y su integración en el abordaje teórico del personaje narrativo. Precisamente este vacío lo intentarán colmar los participantes de la teoría de los mundos posibles, quienes apostarán por un proceso de individualización del personaje contribuyendo asimismo a la «humanización» del mismo.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.9 LA PERSPECTIVA DE LA TEORÍA DE LOS MUNDOS POSIBLES

2.9.1. La persona ficcional y la voz autentificadora

Anteriormente ya se hizo referencia a *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles* ([1998] 1999), monográfico en el que Lubomír Doležel sintetizó los principales postulados que desarrolló a lo largo de dos décadas. En la primera parte se ocupó de los mundos narrativos mientras que en la segunda se centró en las funciones intensionales que los regulan, y, en ambas, el personaje narrativo tuvo un protagonismo incuestionable como veremos a continuación.

En primer lugar, que el autor privilegió la noción de *mundo narrativo* sobre la noción de *historia*, ya que esta, junto con la dimensión discursiva, era asumida por el concepto anterior. Para el autor, el mundo sin personas "está por debajo del umbral de la narratividad. Son los mundos con personas o, mejor dicho, las personas en los mundos las que generan historias" (1999: 59). Así, el *mundo narrativo* existe siempre y cuando lo habite una persona, por lo que la disociación de historia y personaje contemplada por la narratología clásica no es compartida por el autor (1999: 89). Desprendiéndose de términos tales como actante o actor, Doležel empleó bien *persona-agente* o bien *persona ficcional* y definió esta figura de la siguiente manera:

> La persona es una entidad que posee además de propiedades físicas, una vida mental (estados, propiedades, sucesos y actos mentales). Los sucesos que la persona provoca son desencadenados por sucesos mentales específicos —intenciones— y se denominan acciones. La actuación productiva de la persona enriquece el mundo a través de una nueva clase de objeto, los artefactos. La actuación comprende los actos semióticos, en particular los actos de habla, en los que la persona emplea signos para transmitir informaciones (1999: 58)

No obstante, el teórico les concedió la misma condición ontológica que al mundo que los contiene: posibles sí, pero sin existencia real. Así lo explicaba:

> Aunque Hamlet no es un hombre al que se encuentre en el mundo real, es una persona posible e individual que habita en un mundo alternativo, el mundo ficcional de la obra de Shakespeare. El nombre de *Hamlet* no está vacío ni es autorreferencial; se refiere a un individuo de un mundo ficcional. Al proponer los mundos posibles como el universo del discurso ficcional, nuestra semántica da legitimidad al concepto de referencia ficcional (1999: 35).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Las *personas ficcionales* son ontológicamente diferentes de las personas por una simple razón: estas no pueden interactuar con las personas reales. Aún así, tal y como también adujo Uri Margolin (1990, 1996), hay personas ficcionales que ostentarán una identidad inter-mundos por su ligazón con personas reales, pues ciertamente existen «Napoleones ficcionales» que son comprendidos en este contexto como «dobles posibles».

En otro orden, Doležel no solo afirmó categóricamente la condición de persona (posible) del personaje, sino que desafió las tesis clásicas que lo postulaban como elemento dependiente de la acción. Teniendo en cuenta la filosofía analítica de Georg H. Von Wright (1963) y Donald Davidson (1980), el investigador sostuvo que el personaje no se define por sus acciones, sino que estas están determinadas por su intencionalidad, cuestión que reafirma la relevancia de la actividad mental en el análisis de la persona ficcional. De ahí que subrayara la importancia de la "introducción de los mundos posibles en la teoría de la acción: a partir de cualquier estado inicial dado, el agente procede hacia dos o más estados finales posibles" (1999: 90).

De hecho, el teórico comenzó estudiando los mundos unipersonales para tratar la teoría de la acción. Para ello recurrió incluso a estudios contemporáneos de psicología cognitiva e inteligencia artificial que demostraron que "las personas aplican las capacidades cognitivas en todas las etapas de la acción", desde el planteamiento de los objetivos hasta la reflexión de los resultados (1999: 104). La toma de decisiones se convierte en un factor clave, pero el autor no dejó de lado otro importante campo de estudio de la psicología: la emotividad, que si bien engloba la acción irracional del personaje, en ningún caso suprime la intencionalidad. Para Doležel, solo podemos hablar de su ausencia en la locura: "cuando la intencionalidad se desintegra, la fuerza de la naturaleza asume el mando" (1999: 115). Sin embargo, existen operaciones mentales que no están vinculadas con la acción, es decir, existen procesos mentales, así como procesos físicos, que simplemente acontecen. "La teoría de la acción —concluye el autor— comienza por presuponer la dualidad de cuerpo y mente, pero el contraste entre acto y suceso, que cruza esta dualidad, reafirma la unidad de la persona que actúa" (1999: 117).[73]

Cuando el objeto de estudio son los mundos multipersonales no debe hablarse de teoría de la acción sino propiamente de teoría de la interacción:

[73] La *motivación* es otro concepto importante en este contexto. De acuerdo con Doležel, "mientras que la intención es indiferenciada e inclasificable, los factores motivadores son diversos tanto en calidad como en cantidad. Puesto que son rasgos habituales del carácter de una persona, producen regularidades en la acción, modos de acción característicos de los individuos y de los tipos de personalidad. Mientras que la *intención* separa el dominio de la acción de los sucesos sin acción, la motivación es la clave para la comprensión de la diversidad de la acción, del porqué y del cómo de las acciones" (1999: 102).

> Si una persona existe en la soledad del mundo unipersonal, sus acciones son bien una respuesta a los sucesos en el entorno natural, o bien se originan en su mente. Mientras que la «historia de la mente» es fascinante, el elemento dinámico (tal y como he denominado al intercambio entre la persona y la fuerza natural), tiene un limitado potencial narrativo. La vasta mayoría de las historias, incluso si incorporan el elemento dinámico, se generan en mundos multipersonales (1999: 147).

Sin embargo, la teoría de la interacción que regula los mundos multipersonales no se sostiene sobre la filosofía analítica, sino que precisa construirse a través de otras fuentes como la psicología social, la sociología o la semiótica cultural (1999: 148).

En primer lugar, dividió los agentes de los mundos multipersonales teniendo en cuenta una estructura jerárquica. Así, según el grado de participación en la historia, hay protagonistas, personajes secundarios y agentes de fondo (1999: 149). Este conjunto de personajes se ordena después según los lazos de los integrantes, produciéndose relaciones simétricas, paralelas, opuestas, etc. (1999: 149). En segundo lugar, Doležel examinó que las historias que se producen en estos mundos están propulsadas tanto por la interacción física como por la interacción comunicativa, incluyendo los actos de habla performativos, la omisión, la comunicación no verbal y los actos comunicativos irracionales (1999: 150). De la misma forma, teniendo en cuenta que estos agentes se integran en un mundo social, hay que valorar que los individuos se hallan sometidos a las "fuerzas suprapersonales" del orden establecido (así como a las fuerzas de la naturaleza que imperaban en los mundos unipersonales) (1999: 169).

La interacción estará motivada por dos *sistemas motivadores*: las *relaciones interpersonales* (cognitivas, emocionales, impulsivas, etc.) y las *representaciones sociales* (incluye el lenguaje, la cultura, la ideología, la religión, etc.). Igualmente se han de evidenciar dos factores que afectan en la interacción: el erotismo y el poder (siendo este el más determinante de la acción en los mundos multipersonales) (1999: 153-160). En este contexto, el teórico estudia los modos de interacción y privilegia el conflicto sobre todos ellos:

> A pesar de su curso a menudo caótico, el conflicto es una interacción estructurada que surge en una constelación establecida de agentes bajo presiones motivadoras concretas y siguiendo diferentes etapas. Es este rasgo el que provoca su representación por medio de modelos lógicos, en especial los de la teoría de los juegos (Rapoport 1960; 1970; 1974, 131-50; 1995; Billing 1992). Por otra parte, el conflicto es una interacción extremadamente diversa, puesto que depende de las personalidades de los antagonistas, de sus fines y relaciones concretas y de las cambiantes circunstancias exteriores. Es la plasticidad del conflicto lo que le convierte en un rasgo perenne de las historias ficcionales (1999: 165).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Hasta el momento se ha analizado la ontología de las personas ficcionales; su posicionamiento jerárquico en una red de agentes; su papel determinante en la teoría de la acción que regula los mundos unipersonales (con especial hincapié en la actividad mental de los personajes); y, también, en la teoría de la interacción que ordena los mundos multipersonales (prestando atención a las relaciones personales y sociales). Por último, para Doležel, los sistemas modales que organizan y clasifican los mundos narrativos también determinan el «ser» y «estar» en el mundo de las personas ficcionales.[74] Pero quizá sea el protagonismo concedido a los agentes ficcionales en la ejecución de la *función intensional de autentificación* el aspecto más relevante de la teoría del personaje del checo. Como se verá a continuación, los seres de ficción no solo habitan el mundo, sino que contribuyen a ratificar su existencia (ficcional). Así, el investigador dedica parte de sus esfuerzos a explicar la participación del personaje en cuanto narrador, desdibujando así las fronteras entre *historia* y *discurso* (nociones que, como ya se explicó, son absorbidas por el concepto de *mundo narrativo*).

Las funciones intensionales —dedicó la segunda parte de su monográfico a las mismas— facilitan la comprensión de la propuesta del investigador. Este diferencia la *extensión*, que queda vinculada a la referencia, de la *intensión*, que representa el sentido. La conjunción de ambas dimensiones es necesaria para la doble estructuración del mundo ficcional:

> Aunque las extensiones y las intensiones pueden y deben diferenciarse dentro de la teoría semántica, son, por definición, complementarias en la producción del

[74] El autor establece cuatro sistemas modales: *alético*, *deóntico*, *axiológico* y *epistémico*. El primero hace referencia a las condiciones posibles, imposibles y necesarias que regulan "la causalidad, los parámetros de tiempo y espacio y la capacidad de acción de las personas" (1999: 173). El segundo contiene las normas que regulan dicho mundo e incluye las leyes, normas de aceptación general e incluso las prohibiciones subjetivas para las personas individuales. En tercer lugar, las restricciones axiológicas clasifican las entidades del mundo según valoraciones positivas, negativas o indiferentes que dependen de la subjetividad de quien las formule. Por último, las restricciones epistémicas consideran el conocimiento y el desconocimiento del ser y del mundo así como las creencias, condicionantes, todos ellos, que determinarán "el razonamiento práctico de la persona y, en consecuencia, sus acciones y sus interacciones" (1999: 187). Por ejemplo, en el apartado dedicado a las modalidades aléticas, el autor hace una distinción entre mundos naturales y sobrenaturales, siendo los primeros "mundos donde nada existe ni ocurre que viole las leyes del mundo real" (1999: 173). Inmerso en el estudio de esta tipología, Doležel matiza la concepción del personaje narrativo que ha ido pincelando desde el inicio del libro: "Las condiciones aléticas del mundo natural determinan el carácter de todas las entidades del mundo, en particular de sus personas. Las personas ficcionales del mundo natural son réplicas posibles de los seres humanos, sus propiedades y sus capacidades de acción son proyecciones ficcionales de los atributos de las personas reales" (1999: 173). Sin embargo, si las personas ficcionales habitan en un «mundo sobrenatural» "pueden estar dotados de propiedades y capacidades de acción que se niegan a las personas del mundo natural" (1999: 174). Asimismo, cabe relacionar las restricciones deónticas —que regulan lo permitido, lo prohibido y lo obligatorio— con las estructuras actanciales y funcionales, por lo que Doležel, que cita a Propp, no elude los predicados formalistas: "la popularidad de estas historias deónticas justifica la sospecha de que en los mundos ficcionales las prohibiciones sólo se imponen para ser violadas, y las obligaciones para no ser cumplidas" (1999: 181). Por otra parte, las restricciones axiológicas apuntan directamente a la formación de la «personalidad» de los agentes y al ejercicio de su subjetividad: "Si una persona carece de un valor deseado, probablemente iniciará acciones para poseerlo" (1999: 184). Por último, según las restricciones epistémicas a las que ya hicimos referencia, la persona ficcional puede estar condicionada por su sistema de creencias y su cultura (1999: 187). En definitiva, estas modalidades afectan a la caracterización de los personajes, pero también determinan sus intenciones y motivaciones y, por extensión, sus actos y su respuesta cognitiva y emocional.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

> significado literario. Las extensiones son solo posibles a través de las intensiones y, a la inversa, las extensiones fijan las intensiones. Podemos especular que los autores conciben el mundo ficcional, en primer lugar, como una estructura extensional, inventando la historia, individualizando a las personas que actúan según sus propiedades y relaciones, situándolas en paisajes naturales y urbanos; luego a través de una textura concreta, dan forma intensional al mundo. De manera inversa, los lectores se enfrentan en primer lugar a la estructuración intensional, puesto que acceden al mundo ficcional a través de la textura del texto; por medio de la información o de la paráfrasis formalizada, transforman la textura en representaciones extensionales y, de esta manera, reconstruyen las extensiones de la estructura del mundo y de sus partes, la historia, las descripciones de los personajes, los paisajes naturales y los urbanos. La macrosemántica ficcional, al seguir la reconstrucción de los lectores, comprende tres procedimientos analíticos sucesivos: aprehende las regularidades de la textura; hace derivar de estas regularidades la estructuración intensional del mundo ficcional; reconstruye la estructuración del mundo extensional al aplicar un metalenguaje extensional (es decir, la paráfrasis). El mundo ficcional no es un conjunto de niveles separados sino un conjunto de transformaciones que convierten un nivel en otro (1999: 207-208).

A través de la *función intensional de autentificación* Doležel propuso la posibilidad de una «existencia ficcional» propiciada por la representación semiótica. Así, teniendo en cuenta los postulados de J. L. Austin ([1962] 1991), "el hecho ficcional es una posible entidad que un acto afortunado de habla literario autentifica" (1999: 211). Ismael Piñera Tarque (2009), habiendo estudiado pormenorizadamente la obra de Doležel, describió con acierto esta propuesta específica del teórico checo:

> El fundamento narratológico y retórico de la función intensional de autentificación permite, en suma, responder qué existe en un mundo ficcional y, más aún, cómo —por qué procesos y técnicas textuales− llega a existir. Superando intrincados debates históricos y teóricos, la poética de los mundos ficcionales está en disposición de formular una teoría de la verdad literaria de carácter semiótico-estructural según la cual una frase narrativa posee siempre un valor de verdad respecto del mundo efectivamente autentificado, […] lo que avala una concepción autónoma del juicio que merecen las aserciones sobre mundos ficcionales (2009: 97).

Pero el éxito del proceso de autentificación está relacionado con otro concepto de Austin: la *autoridad del hablante*. Según Doležel, surgen múltiples autoridades porque en la literatura figuran múltiples actos ilocutivos generados por los discursos del narrador y los personajes. La funcionalidad del proceso de autentificación ensambla los diferentes discursos con las diversas posibilidades de existencia:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> La diversidad ilocutiva del texto narrativo se vuelve semánticamente relevante cuando nos damos cuenta que su propósito principal es construir la existencia

> ficcional como un fenómeno intensional. La función de autentificación vincula la diversidad de los discursos narrativos con los modos de existencia ficcional. Significa que la existencia ficcional no está confinada a la polaridad de la existencia real («ser o no ser»). *Existir ficcionalmente significa existir en modos, rangos y grados distintos.* Es posible ahora explicar no sólo las entidades ficcionales, cuyo modo de existencia es análogo al de las entidades reales, sino también las otras, muchas y diversas que difieren de éstas de manera peculiar (1999: 212, la cursiva es del autor).

Hay varios tipos de autentificación. En primer lugar, la *autentificación diádica* se produce a través del discurso de un narrador anónimo en tercera persona (*forma Er*) que, a su vez, integra los parlamentos de las personas ficcionales. Ante esta polifonía surge una pregunta: ¿Pueden erigirse las personas ficcionales como voces autentificadoras? Habiendo estudiado los postulados de Félix Martínez Bonati (1973), el autor estableció tres premisas según las cuales el personaje puede o no ostentar la autoridad de autentificación: la *fiabilidad del hablante ficcional*, el *beneplácito de otras personas ficcionales del mundo* y, la más importante, el *consentimiento del narrador en tercera persona* (1999: 216-217). Figuran, por lo tanto, dos subdominios a través de los cuales existen los hechos ficcionales, "el autentificado completamente por la narración autorizada y el colectivamente autentificado por los informes consensuales de las personas ficcionales" (1999: 217). En este contexto, el teórico no obvió los dominios virtuales (no auténticos) de los personajes, es decir, sus pensamientos llenos de esperanzas, deseos, suposiciones, hipótesis, u otras muestras de su subjetividad. "La distinción intensional —concluyó Doležel—, aparentemente sencilla, entre la esfera de los hechos y la esfera virtual otorga al mundo ficcional una notable profundidad ontológica" (1999: 218).

Un ejemplo de este tipo de autentificación lo encontramos en *Las ratas*, novela de Miguel Delibes publicada en 1962. En ella, el narrador heterodiegético ofrece el retrato de la Castilla rural de mediados del siglo XX, en tiempos de desarrollo y habitada aún por personas que viven en comunión con la naturaleza y al amparo de sus propias leyes. El personaje protagonista es el Nini, un muchacho inteligente y sensible, aunque analfabeto y sin escolarizar, que posee amplios conocimientos sobre el entorno que habita. Este vive en una cueva con su padre, el tío Ratero, un ser primario que, a diferencia del niño, apenas se comunica con sus vecinos y que debe su nombre al oficio que desempeña para sobrevivir, la caza de ratas. Como en otras obras del vallisoletano, la trama se organiza en torno al tema del progreso. De esta forma, distintos personajes secundarios tratan de convencer sin éxito al tío Ratero para que deje de cazar ratas, abandone la cueva y lleve al Nini a la escuela. La respuesta del Ratero se prolonga y se repite

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

como una letanía lo largo del texto: “las ratas son mías”, “la cueva es mía” y el “Nini es mío”. El desenlace de la novela se produce cuando el tío Ratero mata a un joven del pueblo de al lado que, en varias ocasiones, había cazado ratas en la zona que el asesino considera «su territorio». La muerte del invasor es un delito consumado, pero, para el Ratero, únicamente es una actuación en legítima defensa de su propio sustento y el de su hijo. Así, en la página final de la novela, el narrador cede a las personas ficcionales la potestad de autentificar la certeza que late en la desgracia que acaba de ocurrir:

> El niño miró al Ratero que jadeaba aún y el Ratero dijo a modo de explicación:
> —Las ratas son mías.
> El Nini señaló con el dedo al muchacho de Torrecillórigo y dijo.
> —Está muerto. Habrá que dejar la cueva.
> El Ratero sonrió socarronamente:
> —La cueva es mía— dijo.
> El niño se levantó y se sacudió las posaderas. […] El Nini se detuvo:
> —No lo entenderán— dijo.
> —¿Quién?— dijo el Ratero.
> —Ellos— murmuró el niño.
> Tras el alcor se veía flotar el campanario de la iglesia y en torno a él fueron surgiendo, poco a poco, las pardas casas del pueblo, difuminadas entre la calima (Delibes, 1985: 149).

Como puede observarse, el mundo ficcional se fragmenta en dos mundos antagónicos. Uno, mísero, amenazado y en extinción. Otro, poderoso, evolucionado e impío. Solo la última vez que el Ratero pronuncia su elemental testimonio —“Las ratas son mías” o “La cueva es mía”— manifiesta su autoridad. Se reafirma en su discurso, es cierto; pero, para ello, ha tenido que matar. El Nini le otorga su beneplácito, posicionándose frente al pronombre “Ellos”. Y, al fin, el narrador consiente, describiendo el paisaje de un pueblo que no está dispuesto a admitir su parte de culpa en la tragedia y que prefiere cegarse con el polvo de la calima para no contemplar los vestigios de una forma de vida de la que son herederos.

En segundo lugar, la *autentificación graduada* se produce con dos modos narrativos de carácter subjetivo. La *forma subjetiva Er* (variante de la narración en tercera persona) y la forma *Ich* (narración en primera persona). La primera determina un punto intermedio entre lo «auténtico» y lo «no auténtico», es decir, lo «relativamente auténtico» (1999: 220). En este caso se genera una contaminación entre lo que se considera real (discurso del narrador relativo a una persona ficcional) y lo virtual (discurso de la persona ficcional). Para Doležel, “la mejor forma de juzgar la categoría existencial de los hechos relativamente ficcionales es contrastarla con los

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

elementos virtuales que la persona ficcional proyecta" (1999: 221). En cambio, "el narrador de la forma *Ich* no posee una autoridad de autentificación convencional y, consecuentemente, ninguna fuerza para construir un mundo ficcional" (1999: 222). Y añadía: "Podemos decir, de manera algo metafórica, que mientras que el narrador autorizado recibía la autoridad de autentificación por fíat, el narrador *Ich* debe ganársela" (1999: 222).

Pongamos por ejemplo el narrador en primera persona que presenta la novela *El camino de los ingleses* (Antonio Soler, 2004). Aspirante a locutor de radio, El Garganta es el joven que asume la voz narrativa para contar lo que aconteció a su grupo de amigos durante un verano. En las primeras páginas, en las que se produce la descripción directa de los personajes, puede observarse un proceso de autentificación graduada. Utilicemos el caso concreto de la presentación de Amadeo Nunni, el Babirusa. Abandonado por su padre y después por su madre, el Babirusa quedó al cargo de su abuelo y de su tía Fina. En este caso, la necesidad de la autentificación se produce cuando el narrador explica las razones de la marcha de la madre. Así, cuenta que emigró a Londres después de haberse intentado ganar la vida como empleada doméstica tras la huida de su marido, y que, una vez allí, encontró trabajo en el guardarropa de un museo. Sin embargo, no tarda en añadir: "aunque había quien aseguraba que el único museo que ella conocía era el de su entrepierna" (2004: 18). Sin embargo, la manifestación de las habladurías de los vecinos no aporta suficiente credibilidad al narrador, que, más adelante recurre a una persona ficcional con suficiente protagonismo para que confirme sus palabras. En las cartas que enviaba desde Inglaterra la madre del Babirusa siempre aparecía un beso de pintalabios fucsia sobre unas palabras en mayúscula: PARA MI NIÑO. Sobre esta muestra de afecto, la tía Fina no duda en señalar lo siguiente: "Como las putas, menuda pájara" (2004: 18). De esta forma, el desprecio de Fina hacia su propia hermana es suficiente para autorizar y ratificar las suposiciones del narrador, último encargado de construir el mundo ficcional y atestiguar lo que sucede en él.

De ahí que Doležel subrayara la posición privilegiada que ocupa el narrador/persona ficcional teniendo en cuenta su estatuto jerárquico respecto al resto de personajes:

> Solo a él o a ella se les otorga una actividad doble de habla, participando en los diálogos con otras personas ficcionales y produciendo una narración monológica. El primer tipo de actividad de habla es parte de la participación del agente en el mundo ficcional, la segunda cumple la función de construir el mundo" (1999: 222).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En consecuencia, la tarea del lector se torna más activa, sobre todo a la hora de evaluar la fiabilidad de este tipo de narradores. Además, Doležel diferenció la forma *Ich* natural, canalizada a través de textos como el diario, la carta, o el manuscrito, entre otros, de la forma *Ich* literaria convencional (1999: 224).

Sobre este caso específico, Piñera Tarque lamentaba que se privilegie "el carácter discursivo del narrador personaje (enfatiza su carácter de narrador) y quizá descuida, en cambio, la relevancia que, en ese acto de narración —y, por tanto de autentificación—, adquiere su cualificación como personaje que ha experimentado el mundo" (2009: 85). Esta cuestión se complica si extrapolamos la *función intensional de autentificación* en los mundos cinematográficos, en primer lugar, por la propia naturaleza del relato fílmico. Piñera Tarque se apoyaba en el concepto de *meganarrador* (Gadreault y Jost, [1990] 1995). La principal función de esta figura consiste en homogeneizar la diversidad de fuentes textuales, visuales, auditivas, etc., y, por otro lado, autentificar el mundo presentado a través de ellas. De este modo, su autoridad siempre prevalece aunque un personaje ostente el estatuto narrativo: "el narrador personaje, el yo narrador, siempre será un «narrador narrado»" (2009: 188).

Sin embargo —retomando la teoría literaria del autor checo— no debemos obviar que existen algunos casos en los que el proceso de autentificación se trunca. Doležel señalaba el *skaz* (discurso oral del narrador o personaje con narratario potencial) y la *metaficción* (mecanismo narrativo autorreferencial) como estrategias auto-anulantes por revelar los cimientos de la comunicación literaria. El segundo proceso es especialmente interesante para el autor cuando sostenía que, en el seno de la *metaficción*, la existencia ficcional no es posible ya que es afirmada y negada a un tiempo. La *metaficción* es concebida aquí como una forma de metalepsis —el autor aclaró que en un principio fue formulada así por Genette aunque posteriormente disoció ambos términos— cuyo resultado es la "coexistencia imposible de personas ontológicamente heterogéneas, los participantes reales de la comunicación ficcional y los artefactos ficcionales construidos y reconstruidos en esta comunicación" (1999:237). Pero siempre hay excepciones, Doležel examinó *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Italo Calvino, 1979) y concluyó que la contradicción ontológica de los personajes reales/personajes ficcionales puede diluirse, como sucede en la novela, cuando los primeros se proyectan en los segundos: "el autor y el lector resultan absorbidos por el mundo ficcional, quedan reconstruidos como dobles ficcionales y desaparece la contradicción ontológica" (1999: 239).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En este punto clausuramos la teoría de Doležel con la intención de complementarla con una ambiciosa y exhaustiva propuesta de análisis del personaje narrativo, también en el seno de los mundos posibles. Damos paso al individuo no real.

2.9.2 El individuo no real y la identidad intermundos

Tras sus primeras aportaciones a la teoría del personaje en los años anteriores, Uri Margolin sintetizó sus estudios previos en "Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective" (1990) a petición de la revista *Poetics Today*. Como punto de partida, en este artículo distinguió tres perspectivas para analizar el personaje: la perspectiva actancial (el actante), la perspectiva narratológica (la instancia narrativa) y la perspectiva elaborada por él mismo (el individuo no real) a partir de las contribuciones de la teoría de los mundos posibles de Lubomír Doležel (1985), Thomas Pavel (1986) y Marie-Laure Ryan (1985).

Margolin privilegió la tercera por establecerse como alternativa a las anteriores no solo por su profundidad teórica, sino también porque permitía una conceptualización del personaje con menos limitaciones. Además, según su punto de vista, esta era la más indicada para estudiar un amplio abanico de seres de ficción que resultaban inoperativos en el análisis que ofrecían la perspectiva narratológica (centrada en la narración) y la perspectiva actancial (centrada en la función). Por último, esta perspectiva se antojaba convincente precisamente porque podía asumir los predicados de las anteriores (1990: 345-346).

De acuerdo con esta nueva postura, el autor concibió el personaje como un *individuo único (IND)*, miembro de un dominio o varios dominios de un mundo posible en el que está sujeto a unos parámetros espacio-temporales. Le atribuyó cualidades físicas y mentales así como habilidades sociales y emocionales que constituyen su «personalidad»:

> The IND is a member of some domain(s) of this possible world, and in it/them, it can be uniquely identified, located in a space/time region, and endowed with a variety of physical and mental attributes and relations, including social, locutionary, epistemic, cognitive, emotive, volitional, and perceptual. The IND may possess inner states, knowledge and belief sets, traits, intentions, wishes dispositions, memories, and attitudes, that is, an interiority or personhood (1990:844).

No obstante, la génesis de estos individuos determina que sean entendidos como *objetos abstractos*, constructos culturales producto de una actividad mental real que propicia su

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

existencia: “They are called into existence and intersubjectively manifested by means of entity-invoking expressions, such as proper names and definite descriptions, that is, through the referring and describing mechanisms of natural language” (1990: 847). Por lo tanto, los individuos no reales han de ser entendidos se erigen como una posibilidad establecida por el lenguaje que el receptor actualiza mediante la lectura. Por ello, a diferencia de los individuos reales, estos son incompletos y están delimitados por las proposiciones “that are true according to the given story” (1990: 847).

Existen en la esfera de la narración y en la de lo narrado y se dividen en dos tipos: *variantes de la realidad* (*actuality variant* IND) y *supernumerarios* (*supernumerary* IND). El primero tiene por referente un individuo real (véase la novela histórica) y el segundo, al que la mayoría de los personajes pertenecen, es un “constructo conceptual” (1990: 847).[75] En la esfera de la narración, el individuo en cuanto narrador conserva las propiedades atribuidas por la narratología clásica, pero en la esfera de lo narrado tiene que cumplir cuatro condiciones independientemente del género en el que se inscriban o del período histórico al que pertenezca el relato. Estas son *existencia*, *individualidad*, *singularidad* y *unión de rasgos simultánea*. Margolin ya advirtió del improbable aglutinamiento de todos estos requisitos en la narrativas posmodernas, pero aún así sostuvo que en el análisis de cada personaje se debe estudiar cuántas condiciones cumplen y en qué grado lo hacen. Estas condiciones son estipuladas por el autor, legitimadas por el narrador y actualizadas por el receptor siguiendo estos pasos:

> Identification of an IND in the sense of determining its membership in a narrated subdomain; ascription of properties and relations to this IND; its differentiation from all its world mates; and the networking or hierarchization of these properties into an integrated global pattern. Note that the success or failure of any of these operations will depend first and foremost on the textual makeup and *not* on independent psychological or subjective factors (1990: 850).

[75] Conviene recordar la propuesta intensional de Albaladejo Mayordomo a la que hicimos referencia en la primera parte. Esta permite integrar y ampliar los tipos de Margolin. La categoría *actuality variant* IND de Margolin se corresponde con los habitantes del modelo de mundo de tipo 1, aquel que representa la realidad objetiva. Sin embargo, la categoría *supernumerary* IND puede incluirse en el modelo de mundo de lo ficcional verosímil (tipo 2) y de lo ficcional no verosímil (tipo 3). Asimismo, la ley de máximos semánticos puede ser de utilidad para calificar no solo los tipos de mundo, sino también los individuos que los habitan. En cualquier caso, lo más llamativo de la teoría del investigador es el establecimiento del criterio 1 sobre la determinación de submundos, según el cual para cada personaje se establece un submundo (1998: 70). El criterio 2 no es menos relevante: “Cada uno de los mundos de individuo (submundos) de la estructura de conjunto referencial es susceptible de ser dividido en submundos de acuerdo con las diferentes actitudes de experiencia de dichos individuos en conexión con la temporalidad” (1998: 71). Según este condicionante subjetivo se establece un dinamismo, pues el mundo del individuo se divide en un «submundo real efectivo» y aquellos submundos variables (temidos, deseados, fingidos, etc.) (1998: 72). Estos submundos del personaje también son admitidos por Doležel en su modalidad epistémica: “el razonamiento práctico de la persona y, en consecuencia, sus acciones y sus interacciones, están en gran medida determinadas por su perspectiva epistémica, por lo que el agente conoce, ignora o cree acerca de las cosas del mundo” (1999: 187). Por último, Eco (1979) hace referencia a los mundos «atribuidos» por el lector, pero también por personajes sobre otros personajes: “Hay historias en las que el lector es incitado a formular mundos del tipo Wrcc..., que, por lo demás, es un caso de *mise en abime*” (1993: 219).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En primer lugar ha de distinguirse la ubicación del individuo. Su *existencia* puede transcurrir en el mundo del texto o en otro tipo de subdominios.

1. Existencia

Para explicar esta propiedad, Margolin siguió a Marie Laure Ryan (1985), quien amplió sus reflexiones en su monográfico de 1991. La autora diferenciaba un *Textual Actual World* (TAW) y lo definía como una sucesión de diferentes estados y eventos que forman una historia en una dinámica temporal. En torno a este figuran otros mundos posibles (regiones del primero), es decir, los mundos personales ya estudiados de la mano de Albaladejo Mayordomo. Ryan instauró los siguientes: *K-World* (relativo al conocimiento/las creencias); *O-World* (relativo a la obligación [reglas sociales y morales]); *W-world* (relativo al deseo); *Pretended Worlds* (relativo a lo simulado), y *F-Universes* (relativo a lo mental [incluyendo sueños, fantasías, visiones o ficciones). Cada uno de ellos pueden ser habitados por individuos, pero corresponde al narrador establecer esta posibilidad así como el estatus modal del mundo y sus elementos.[76] En otro orden, si el texto es presentado como un escrito elaborado por alguien diferente al narrador, entonces este autentificará solo la existencia del documento y del responsable de la enunciación, pero no de otros referentes invocados en él (Margolin, 1990: 851).

2. Individualidad

En segundo lugar, lo que Margolin llamó *individualidad* se corresponde con lo que entendemos por *caracterización* y, en su propuesta, la individualización se opera de forma *extensional* e *intensional* (1990: 852). La primera hace referencia a las constantes que presenta el individuo tales como el nombre propio, la ubicación espacio temporal y los compañeros de mundo. La segunda se subdivide en *directa*, predicados formulados por el narrador o por los individuos (incluido aquel objeto de calificación); e *indirecta*, que asume las pautas caracterizadoras preestablecidas por otros narratólogos pero teniendo en cuenta también las

[76] El autor no menciona en ningún momento la figura del *autor implícito*, sosteniendo que todos estos subdominios son establecidos por el narrador, quien puede cancelar la existencia de los mismos. Otros autores sí han abrazado esta posibilidad. Es el caso de Villanueva, para quien la fuente de autoridad en el contexto de la teoría de los mundos posibles "se halla en la instancia enunciadora formada por el complejo *autor implícito* más *narrador* (o narradores) y en plano empírico por el escritor […]" (1992: 101).

acciones mentales del individuo que, por ejemplo, Chatman no mencionaría hasta los años noventa.[77] Asimismo, a diferencia de sus coetáneos, hace referencia a los patrones intratextuales, ciertas huellas de la enunciación tales como repeticiones o uso de historias insertadas que denomina *embedded stories* (estas son responsabilidad directa del narrador lo que, a nuestro juicio, reabre el debate sobre el reclamo de la figura del *autor implícito*). En el último apartado de la individualización, Margolin dedicó un espacio a las *reglas de inferencia* que dominan el comportamiento del lector, refiriéndose a su conocimiento del mundo y a su cultura literaria, e incluso artística, que le lleve a aproximarse al personaje desde patrones genéricos o intertextuales.[78] En cualquier caso, estas *enciclopedias* —por citar una noción empleada por Eco y Doležel— están condicionadas por su compatibilidad con el mundo propuesto en el texto.

3. Singularidad

Para el estudio del tercer condicionante, la *singularidad*, Margolin se apoyó en la obra de Mieke Bal ([1985] 1990). El establecimiento de ejes semánticos permite alumbrar las oposiciones y similitudes entre personajes. Además de lo expuesto por la autora, Margolin puso el foco en los estados mentales de los individuos:

> The INDS can be ranked according to the degree of their (dis)similarity, from analogues or simultaneous parallels through variants to opposites, revealing a whole set of antonymous properties and relations along several dimensions. Since the same IND may be related to different world mates via different semantic dimensions, each confrontation between and another co-agent will reveal different features of him. […] We should note that where mental properties are concerned, INDS can be differentiated not only by differences in the nature of the traits they possess, but also by a different configuration of hierarchy of the same traits, such as, say rationality and passion (1990: 854-855)

El investigador defendió tres áreas clave para la distinción de individuos: *posición espaciotemporal*, *propiedades físicas* y *propiedades mentales* (1990: 855). Margolin se preocupó por el mayor grado de similitud que se produce, precisamente, con la duplicación del individuo.

[77] Respecto a las propiedades establecidas por Margolin: "These are: verbal, physical, and mental actions of the IND under discussion; spatial attributes of his phsical and man-made ambience; formal relations, such as anology, parallelism, and contrast, in which he stands to his world mates; and intratextual patterns involving this IND, such as repetition, gradation, parallel plots, or embedded stories" (1990: 852).

[78] Antes que Margolin, Jonathan Culler (1975) concedió especial importancia a la intertextualidad en la caracterización del personaje. Los receptores tienen en mente modelos figurados por otras narrativas que ayudan activamente en la recreación de un determinado personaje.

Así sucede en la ciencia-ficción con los clones o, por ejemplo, cuando un mismo individuo opera un desdoblamiento presentando diferentes identidades en un mismo marco espacio-temporal.

4. Unidad simultánea de rasgos

Por último, la *unidad simultánea de rasgos* certificó la transformación de las características aisladas de un personaje en una configuración unificada. El autor elaboró una lista y tuvo en cuenta la acumulación de propiedades del personaje nombradas directamente e inferidas indirectamente.[79] También consideró que hay que evaluar el grado o la intensidad de dichas propiedades y que, después, conviene aglutinarlas en torno a diversas dimensiones semánticas y establecer una jerarquización entre ellas. Del mismo modo, es necesario determinar cuáles son las que adquieren especial importancia a lo largo del relato para calificar la «identidad» del individuo en el contexto global del relato. Margolin no clausuró el apartado referido a la unificación sin especificar que el resultado puede estar influenciado por fuentes de información que en primera instancia no están explícitamente indicadas, o que lo están en la medida que el receptor pueda reconocerlas:

> The resultant complex unity may be new and unique, or it may be recognizable as an instantiation of a preexisting recurring type, kind, or sort. The sources for information about such underlying classes are three: intratextual, explicitily formulated models in the discourse of the narrator, intertextual models of named INDS (Don Juan), or recurrent generic models (the suffering artist, the demonic personality, the seer); and the extratextual models of an age or society stemming from their encyclopedia (in Eco's sense) or explicitly formulated doctrines (1990: 856).

Por lo tanto, Margolin reconoció tres fuentes de información que median en la interpretación del personaje. Una fuente intratextual, deudora del discurso del narrador; otra de carácter intertextual, que posibilita el reconocimiento de tipos genéricos y literarios, y, por último, la fuente extratextual, que hace referencia al conocimiento del mundo del lector. En este punto se confirma que el análisis del personaje narrativo requiere, tal y como confirmó Margolin, la apertura de una *enciclopedia* (Eco, [1979] 1993; Doležel, [1998] 1999) más extensa que aquella

[79] Son las siguientes: Nombre y propiedades acumuladas (de forma explícita e implícita); clasificación de propiedades en dimensiones semánticas; relación de propiedades de segundo orden inferidas de aquellas nombradas inicialmente; determinación del grado de intensidad de dichas propiedades; determinación de la ausencia de propiedades que puedan presentar otros compañeros de mundo; establecimiento de dimensiones semánticas centrales y periféricas; jerarquización de las mismas; consideración de las propiedades dominantes (dimensión semántica central) en determinados estados de la historia, y comprensión del resultado en un marco/modelo global (1990: 856).

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

relativa al mundo posible. "Aquí aparece una importante diferencia cognitiva —apuntaba Doležel— entre los lectores reales y las personas ficcionales" (1999: 253). Si para inferir el significado implícito en el relato, el lector debe asumir la enciclopedia real propuesta, es decir, aquella que comparte con las personas ficcionales, no es menos cierto que la comprensión de ciertos textos y, por ende, de ciertos personajes, demandan el uso de una enciclopedia más amplia que el relato confirmará o refutará, cuestión que puede ligarse a los postulados de la Estética de la recepción. De hecho, para Eco (1993: 220), los mundos posibles del lector empírico previstos por el *lector modelo* forman parte de la tipología de mundos que establece.

Retomando la teoría de Margolin, una vez concebido el individuo como unidad, debe estudiarse su continuidad en el marco temporal propuesto por el relato. Margolin estudió la teoría de David K. Lewis (1986) y consideró que los cambios han de valorarse a lo largo de las etapas temporales en las que participa. Margolin formuló tres tipos de continuidad que afectaban respectivamente a uno, dos o varios individuos.

La primera forma de continuidad exige tener en cuenta las dimensiones física y mental del individuo no real analizado. Existen tres posibilidades: el estatismo a lo largo del tiempo; la adquisición de la autoconsciencia debido a la evaluación de experiencias pasadas, cambios en el entorno o la persecución y consecución de objetivos; y, en tercer lugar, un cambio abrupto a partir de cual se instauran nuevas motivaciones y un segundo modelo de personalidad. Reflexionando sobre el cambio abrupto Margolin se preguntaba, ¿qué sucede, por ejemplo, con un personaje que haya despertado de un coma y haya perdido la sensación de continuidad? Se abre entonces una brecha entre cuerpo y mente que impide el autorreconocimiento, ya que la continuidad ofrecida por la visión exterior de sí mismo es opuesta a la percepción de su mundo interior. Sirva este ejemplo que proponía Margolin como paradigma de las situaciones establecidas por las narrativas posmodernas, en las que los individuos encarnan lugares de indeterminación, "where the possesion of any stable property set, identity or deninition is continuosly being undermined" (1990: 860). Cuando el cambio gradual, abrupto o extremo acontece en la dimensión física del personaje las propiedades mentales adquieren igualmente especial importancia:

> The IND himself can retain an awareness of unity in change as long as he can recall his past physical stages, identify them as "his", and associate them with is present bodily stage. The narrator can simply assert that it is the same entity. But for the IND's mates the situation is quite different, especially if the transformed IND has lost his ability to communicate via human speech (1990: 860).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En principio, la unidad diacrónica puede ser demostrada por el narrador, los compañeros de mundo o incluso por el propio individuo a través de un ejercicio autorreflexivo (1990: 858). Sin embargo, el autor privilegiaba en mayor grado la perspectiva del narrador a la hora de sancionar los cambios recordándonos que "that narrative worlds and their inhabitants are the product of world-creating and world-sustaining verbal acts of their narrators" (1990: 861).

La segunda forma de continuidad aparece cuando dos individuos presentan la misma identidad física o mental. Margolin de nuevo reclama la autoridad del narrador por su privilegiada posición externa respecto a la de los compañeros de mundo de los individuos en cuestión: "the narrator is the only one who can claim to have unequivocal answers to these two questions, by associating cross-temporal identity with either mental or physical continuity" (1990: 862). Sin embargo, Margolin no hizo hincapié en las diferentes modalidades narrativas, cuyas respectivas posiciones son determinantes en el proceso de inferencia que lleva a cabo el receptor. Apenas un año antes, Villanueva ([1989] 1995) subrayaba "la evidencia de que la novela es el resultado de la aplicación del «punto de vista» al objeto o materia narrada". Villanueva vinculaba esta premisa a otra reflexión de la que Margolin sí era consciente. Nos referimos a la polifonía presente en la novela, por lo que "conviene tener en cuenta que la lectura de un texto narrativo se asemeja a la audición en un concierto de coro" (1995: 20).

Esta reflexión nos conduce a la evaluación de la tercera continuidad que Margolin aborda mediante la formulación una pregunta: ¿cuántos individuos hay? De nuevo, este interrogante puede aludir de forma explícita a narrativas de ciencia ficción o a la diseminación de la identidad que afecta a los personajes que figuran en las narrativas contemporáneas. No se trata de una problemática propiamente narrativa, sino del despliegue de una temática filosófica que, a juicio de Margolin, despierta nuestro interés por los orígenes y la memoria del personaje en cuestión.

En el último apartado de su trabajo esbozó una interesante aportación, derivada de las relaciones entre la identidad, la continuidad y la singularidad de los personajes que desarrollaría con mayor especificidad en su próximo artículo (1996). Nos referimos a lo que Margolin denominó *individuos itinerantes* (trans-world INDs), es decir, a las versiones de un mismo individuo presentes en el mundo central propuesto por el texto, pero también en los submundos de las personas ficcionales. Esta cuestión se complica si el individuo «emigra» hacia otros textos del mismo o diferente autor:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> The first story or primary source of information about this IND defines the original or home world of the IND to which it is native. When the "same" IND occurs in

> other story worlds, he is an immigrant in each of therm. We can say that the original IND is the prototype, while all later variations/versions of him in other worlds constructed at later dates are his surrogates in these worlds (1990: 865).

En este contexto «transmundos», el *supernumerario* es un prototipo del *sustituto* o sustitutos que figuran en uno o varios dominios. Puede haber varios sustitutos —aclaraba— pero solo puede figurar uno por mundo. En el mismo orden, un sustituto también puede tener como prototipo un individuo real (*actuality variant*): "In principle, actual INDS, too, can serve as prototypes for surrogates in non-actual narrative worlds, in which case these surrogates have the status of *actuality variants*" (1990: 865). En su estudio de 1996 Margolin examinó pormenorizadamente la relación prototipo-sustituto desde las perspectivas intratextual, intertextual y extratextual, pero en el trabajo que venimos explorando ya anticipa algunas claves:

> We can say that each surrogate stands in a relation of *counterparthood* to its prototype, this relation being nontransitive and asymmetrical. The counterpart relation is based on overall similarity between prototype and surrogate. Similarity can reside in the external properties of the INDS involved, that is, in their relations to other things, their environment or surroundings: the space/time region they occupy and their world mates. But similarity can also reside in the way the INDS themselves are: they intrinsic physical and mental properties and property structures. […] Questions immediately arise about whether there is a minimum degree of similarity required for counterparthood and what it may be. One may also wonder whether there are any essential properties which all counterparts must maintain in common with their prototype for the relation to hold (1990: 865).

Además, Margolin tuvo en cuenta los estudios de Heinrich Plett (1975) y distinguió cuatro operaciones mediante las cuales se construye el individuo sustituto. Son *adición*, *sustracción*, *sustitución* y *reestructuración* de las propiedades que presenta el supernumerario teniendo en cuenta diferentes grados. Asimismo, diferenció entre los prototipos creados por un mismo autor y aquellos elaborados por distintos autores, cuestión que trataría con mayor amplitud seis años después.

Puede afirmarse que "Characters and Their Versions" (1996) fue la principal contribución que Margolin hace a la teoría del personaje. Aquí exploró la relación entre dos individuos, original-versión, que confirma aquello que ya aseveró Eco y suscribió el propio Margolin: el personaje es un constructo cultural. El abordaje de esta relación se subdivide en tres dimensiones: la discursiva, la comparativa-tipológica y la comparativa. Asimismo, su análisis tiene una implicación intratextual, intertextual y extratextual (1996: 113).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1. Marco intratextual

Existen tres posibilidades. Propio de las narrativas posmodernas, el primer caso acontece en el mismo TAW (*textual actual world*). En él figuran versiones de un mismo individuo de acuerdo con diferentes etapas temporales del mismo. Por ello, todas ellas tienen el mismo estatuto ontológico y están igualmente autentificados: "The versions may be very different from the original and from each other, but since they are all equally related to the same original and all bear the same proper name originating with the narrator, they must all be considered as temporal versions or continuants of this original" (1996: 114). Este caso se produce en la novela *Los incomprendidos* (Pablo Simón, 2022). La trama está determinada por un acontecimiento, la muerte por accidente del menor de los hijos del matrimonio formado por Javier y Celia. A partir de entonces, nada será igual. Y el padre, que se culpa por lo sucedido, comienza a escribir una confesión para sobrellevar el duelo y tratar de comprender la situación familiar actual, marcada por el cambio abrupto que ha experimentado su hija adolescente después de la tragedia. Las dos «versiones» de Inés se establecen ya en las primeras líneas de la novela:

> Esta niña de la foto me quiere muerto. En el retrato enmarcado que ahora puedo sostener entre las manos sin que me tiemblen, aparece muy contenta jugando en Pirineos. Acaba de cumplir trece años, lleva una trenca verde, levanta los brazos como si quisiera abarcarlo todo y tiene la cara colorada de la emoción y del frío. A sus pies está Roberto, tirado en el suelo posando como una maja desnuda, solo que abrigado hasta arriba con un anorak. Han hecho un muñeco de nieve y luego, entre risas, la mayor le ha arrancado la cabeza. Todavía no están cansados. Todavía todo está intacto. En ese instante, Inés ignora que llegará un día en que me querrá matar. O, por lo menos, no sabe que llegará un día en que deseará que se estrelle el avión en el que viajo. Y que me lo dirá con voz serena, un par de horas después de que yo entre por la puerta tras haber venido de la feria del libro de Frankfurt (2022: 13).

Aunque es cierto que los personajes no vuelven a ser los mismos después del fallecimiento del hijo menor de la familia, el fuerte estrés postraumático que está sufriendo Inés ha causado una notable alteración de su personalidad y de la forma de relacionarse con su entorno físico y humano.

El segundo caso propone la existencia de un individuo y varias versiones que existen "as objects of belief" (1996: 114) en mundos personales. De esta forma, original y sustituto no pueden ostentar el mismo estatuto ontológico, ya que en el discurso del narrador se explicita que el individuo 2 es una versión del original: "a doxastic version may be believed by a narrative agent who entertains it to be a true version of himself or herself. But it may aslo be entertained as

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

an unreal condition: how one believes one could have been, had things gone otherwise" (1996: 115). Por ejemplo, esto sucede en la novela citada, cuando el padre imagina cómo sería su hijo si aún estuviera vivo.

Por último, Margolin tuvo en cuenta una tercera posibilidad basada en una reflexión de Doležel. ¿Qué sucede con las historias enunciadas por diferentes narradores homodiegéticos o por un narrador heterodiegético no fiable o inconsistente? En este caso, respectivamente, podemos encontrarnos con un original individualizado según varias versiones (es potestad del lector unificar criterios) o una versión distorsionada del original. Sin embargo, "the IND as it 'actually' is, but this IND will be eternally devoid of the ontological primacy and the certainty which only the authenticating discourse of an impersonal narrator can confer on fictional INDs" (1996: 15). De nuevo, *Los incomprendidos* ilustra esta posibilidad. La disyunción que sufre el personaje de Inés se manifiesta con el relato que ofrece ella misma, también narradora homodiegética de la novela:

> Es muy fácil hacerles daño. Sé cómo hacerlo: no hablar apenas, mirarlos muy seria, mostrar desinterés en algo que te han preparado y que a ellos les ilusiona mucho, soltar una burrada como la del otro día («ojalá se hubiese estrellado tu avión») y de la que luego me arrepiento, tratar de evitar los espacios comunes, estar casi siempre en la habitación o por ahí, decirles que no me apetece jugar a familias de siete países. […] Cuentan que de pequeña era supercariñosa y muy alegre. Que estaba enamoradita de mi padre y que iba siempre pegada a mi madre. Que me tiraba una hora suplicando para dormir con ellos y que ellos finalmente dejaban. Que no paraba de hablar y de preguntar coasa. Que me expresaba muy bien. Que todavía lo hago (2022: 55).

Por lo tanto, dentro de las fronteras intratextuales del libro de Simón, no existen dos, sino múltiples versiones del personaje de Inés, que el lector conoce a través del doloroso ejercicio expresivo que elaboran, paralelamente, padre e hija. Aseveraba Margolin que el individuo no real existe en la esfera de la narración y en la esfera de lo narrado. Puede afirmarse que nunca antes el análisis del personaje había adquirido tanta importancia en el núcleo formado por la conjunción de ambas.

2. Marco intertextual

Esta moldura contiene el fenómeno más complejo. Sin embargo, tal y como apuntaba el investigador, la cuestión de la jerarquía ontológica deja de ser un problema en este contexto: el

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

individuo original es aquel que aparece en el texto primero. La situación se antoja aparentemente sencilla cuando puede identificarse el original en un hipotexto determinado y la versión en el hipertexto posterior, pero este caso se complica cuando son muchas las versiones que han aparecido a lo largo del tiempo: "In the case of multiple textual sources, the later author has at his disposal in fact a synthetic or eclectic second-level original, which may be quite different from the absolute original and which, in addition, is not contained in any one story world" (1996: 116). De hecho, Margolin afirmaba de la mano de Héctor-Neri Castañeda (1979) que, en muchos casos, el proceso de reproducción del prototipo primero trasciende el fenómeno intertextual y se genera una cadena cultural formada por diferentes versiones (1996: 117). Para cualquiera de nosotros es fácil hallar ejemplos en nuestro patrimonio literario, basta pensar en Don Quijote o Don Juan, aunque estos han experimentado una evolución distinta en manos de otros autores.

También es necesario examinar una cuestión que no puede pasar inadvertida, pues otros criterios entran en juego si la versión ha sido creada por un mismo autor, diferentes autores o mediante un trabajo conjunto. Pero, ¿hasta qué punto estas versiones son o deben ser dependientes de su prototipo?: "In general terms —reflexionaba Margolin— we grant that each fictional IND is invented by someone. But once it is publicly encoded, does it turn into a public object of cognition and further elaboration, like theoretical entities, or does it still retain a privileged link to its originator? I leave this as an open question" (1996: 118). En efecto, coyunturas como esta justifican que el personaje sea considerado un constructo cultural.

También en el marco intertextual la relación original-versión concierne a un complejo análisis de propiedades físicas y psíquicas, acciones, relaciones, etc. que ambos comparten, siendo el nombre propio el ancla que sujeta esta dinámica comparativa: "as soon as fictional INDs in two or more story worlds bear the same proper name, especially one which is culturally entrenched, the possibility of at least a counterparthood relationship between them must be addressed" (1996: 119).

La comparación puede comenzar con el análisis de la similitud de las propiedades que presentan ambos, original y versión. Cuatro operaciones regulan la reasignación de propiedades: *adición*, *eliminación*, *sustitución* y *reestructuración*. Basándose de nuevo en Doležel (1979), fijó una categorización para aplicar los criterios anteriores:

- Localización espacio-temporal y compañeros de mundo.

-Acciones y roles actanciales.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

-Propiedades físicas y mentales. Propiedades relacionadas con el tipo de mundo.

A juicio del investigador, de los aspectos anteriores puede inferirse la relevancia de la situación temporal. El individuo versionado puede aparecer en una secuela o precuela de la historia original, por no decir que dichos formatos pueden ser abordados por el mismo autor o por otro diferente. De hecho, Margolin aseveraba que la adición de etapas temporales conlleva la implicación o eliminación de situaciones, sucesos y compañeros de mundo. En estos casos resulta incoherente caer en contradicciones y la compatibilidad original-versión debe ser tratada con delicadeza. Teniendo en cuenta estos condicionantes, no solo se ha de poner el foco sobre el personaje, sino sobre la macroestructura semántica que lo alberga:

> I believe, therefore, that the answer in this case depends primarily on the relation between the macrosemantic constraints, or nomic and taxonomic regularities, governing the respective story worlds of original and version. A Holmes who in a sequel is a giant rat or a magician is a most unlikely temporal extensión of our detective, primarily because the fundamental laws of natural kinds and of what is possible and impossible at all, governing the world of the original Holmes stories, are quite incompatible with those of a world of fantastic creatures and supernatural powers. This blocks the way for the addition of the corresponding temporal stages into one time sequence or one life history (1996: 122-123).

En cualquier caso, sí existen casos en los que la compatibilidad se ve necesariamente «forzada», como, por ejemplo, en las reescrituras para un público infantil.

Pero cuando las propiedades cambian sustancialmente no puede hablarse de un «mismo individuo», sino de una relación en términos de equivalencia. Pero, ¿cuáles son consideradas propiedades esenciales? Ante dicha cuestión, Margolin sostuvo que depende de cada caso particular teniendo en cuenta las secuencias narrativas que protagoniza y el mundo narrativo que habita (1996: 125).

3. Marco extratextual

Este caso explora la relación más común, presente en muchas ficciones de carácter histórico. El *actuality variant* IND tiene como prototipo un ser humano real, por lo que el primero comparte con él su nombre propio y sus circunstancias (algunos aspectos pueden ser alterados o añadidos en el recreación del prototipo). Sin embargo, el lector no puede comprobar el grado de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fidelidad que se produce en la construcción del individuo variante, tan solo puede acceder a algunas fuentes que permiten acceder a su imagen histórica: "The only meaningful and feasible way of discussing the original/version relation in the case of historical individuals is therefore to establish the (nonfictional) texts that were actually utilized by the given author as basis for his imaginative transformation" (1996: 129). Dado que el individuo real que sirve de prototipo solo puede ser considerado un *constructo textual* (basado en un número determinado de documentos y testimonios), las relaciones prototipo/versión exploradas anteriormente son aplicables también en esta coyuntura.[80]

Algunos autores pueden facilitar incluso la comparativa entre estos dos constructos textuales. Por ejemplo, así sucede en *El imperio eres tú* (2011), libro con el que Javier Moro rindió homenaje a la figura de Pedro I de Brasil y IV de Portugal. Lleno de luces y sombras, el monarca portugués proclamó la independencia de Brasil y se convirtió en su primer jefe de estado. Al final de su obra, Moro facilita a sus lectores la bibliografía que utilizó para escribir su novela histórica. Distingue cincuenta fuentes secundarias y cuatro fuentes principales, indicando explícitamente las dos que le sirvieron para conocer la figura de Pedro I.

No obstante, en este ejercicio comparativo las restricciones son mayores que en los casos precedentes. Para sintetizar, Margolin propuso dos condicionantes que deberían cumplirse. El primero tiene en cuenta los sucesos en los que original y versión se ven implicados y el segundo refiere al contexto que les acoge, es decir, al mundo que habitan. Tal y como concluye Margolin, la preservación de las propiedades esenciales es importante en las tres modalidades.

Lo expuesto por el canadiense es sumamente valioso para una teoría del personaje narrativo. Su apuesta por engranarla en el marco de los mundos posibles le permitió aproximarse a esta figura con laxitud, pero también con determinación. La cuestión ontológica es resuelta mediante la concepción del personaje como objeto abstracto, pero su actualización mediante la actividad mental del lector le confiere el estatuto de individuo (posible). Para analizarlo abraza una propuesta integral: posicionamiento, caracterización, diferenciación y unidad. La continuidad del

[80] Doležel es incluso más determinado. Para él, sin excepción, todas las personas ficcionales ostentan la misma naturaleza ontológica: "El Napoleón de Tolstoi no es menos ficcional que su Pierre Bezuchov" (1999: 39). No obstante, el checo sí admite, siguiendo a Nicholas Rescher (1975) y a Terence Parsons (1980), una especial relación semántica entre prototipo y sustituto: "La idea de la identidad inter-mundos es una consecuencia de la contingencia de los mundos propuesta por la filosofía de los mundos posibles" (1999: 37). Asimismo, comparte la idea de Leibniz que explica que las personas ficcionales son «composibles» de acuerdo con las leyes del mundo en el que habitan. Un mundo ficcional es "un pequeño mundo posible, moldeado por limitaciones globales concretas, que contiene un número finito de individuos que son composibles. […] De manera parecida, en una novela histórica como *Guerra y Paz*, que respeta el «orden» de la historia del mundo real, Napoleón es composible con Kutuzov pero no es composible con Eisenhower. Si se anula este orden, como ocurre con algunas novelas posmodernas, se pueden reunir las congregaciones más chocantes. Pero las anomalías sólo confirman que la composibilidad depende del orden global del mundo ficcional" (1999: 42).

USC

individuo preocupó especialmente a Margolin, llegando a instaurar tres formas para la misma y planteando así un profundo cuestionamiento de la identidad del personaje. Pero quizá sea su teorización de los individuos itinerantes su aportación más revolucionaria. Nunca antes se había explorado esta posibilidad con tanto rendimiento. Así, el análisis de Margolin no solo es aplicable a un individuo en un mundo determinado, sino que la posibilidad de que este aparezca en otros dominios también es explorada. El investigador sentó las bases para una aproximación intertextual, intermedial e interartística, tan pertinente para las narrativas del siglo que estaba por comenzar.

No obstante, no podemos dejar de mencionar otras contribuciones en este marco y, para ello, hemos de referirnos de nuevo a Doležel. El término *transducción literaria*, en el que comenzó a trabajar a mediados de los años ochenta, permitía entender la literatura como un acto específico de comunicación que crea una "cadena de transmisión abierta e ilimitada" (1999: 286). El autor halló el mejor ejemplo de ello en la reescritura posmoderna, en la que de forma parcial o integral, todos los elementos constituyentes de una obra —o del sentido implícito en la misma— son sometidos a reevaluación por un determinado lector-autor. Doležel concibió tres tipos: la *transposición*, la *expansión* y el *desplazamiento*. El primer tipo actualiza el mundo de la historia ubicándolo en otro espacio y otro tiempo, en la mayoría de las veces contemporáneo. En el segundo caso se lleva a cabo una relación de complementariedad mediante la creación de un mundo anterior o posterior al protomundo. Y, por último, el tercero supone la opción más radical, pues la recreación conlleva la subversión del mundo primero. En ningún supuesto existe la "violación del protomundo", Doležel se apoyó en la teoría de la hipertextualidad de Genette ([1982] 1989) y en las relaciones de diferencia y semejanza de Margolin (1990) para reafirmarse en ello y, por último, esgrimió un último alegato a favor del personaje:

> Si en las obras ficcionales es posible transportar a las personas históricas lejos del tiempo y del espacio de su existencia real, ¿por qué se les debería negar el mismo derecho a individuos ficcionales? La reescritura ficcional es una afirmación del derecho de creador de ficciones a recurrir al rico fondo de personas ficcionales, más o menos populares, a fin de crear réplicas que difieran sustancialmente de las «originales» y convertirlas en miembros de constelaciones completamente nuevas (1999: 314).

Tal y como sostuvo Brian McHale (1987), también en el marco de la teoría de los mundos posibles, esta figura puede ser el desencadenante de dicho proceso: "It is precisely because characters persist from text to text that we are disposed to redefine a series of novels as a singles

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

continuous text, a kind of 'super-text', thus preserving by a stratagem the rule of compossibility of characters" (1987: 57). Sin embargo, lo que McHale denominó *retour de personnage*, no siempre contribuye a estabilizar un determinado mundo narrativo, sino que puede generar controversias en la propia ontología de los mundos narrativos. Sirva como ejemplo, rememoraba el autor, que en *Cien años de soledad* (Gabriel García Márquez, 1967) se menciona la habitación donde Rocamadour morirá algún día, muerte que en realidad se produce en el mundo de *Rayuela* (Julio Cortázar, 1963). McHale no estableció diversas formas ni las respectivas consecuencias del *retour de personnage*, pero fue concluyente: gracias a dicho proceso no solo debemos hablar de mundos narrativos, sino también de un espacio inter-mundos.

Por su parte, desde la semiología de la literatura, Maestro (1994a) habló directamente de transducción del personaje literario. Este proceso designa la interpretación del personaje no solo a través del relato que lo contiene, sino también mediante los estudios que han sido realizados sobre su figura. Maestro aportó tres "formas principales" de transducción del personaje literario (1994a: 486-490). La primera, titulada *Inmanencia textual*, hace referencia al proceso de transducción que un personaje efectúa sobre otro en el marco de la diégesis. La segunda, *Crítica literaria*, es una transducción crítica que se elabora sobre la interpretación de otro crítico. Por último, la *Interpretación creativa* guarda relación con la teoría de la hipertextualidad de Genette que antes mencionamos; en este caso, la creación de un determinado personaje es el fruto de la interpretación de otro anterior. Todas estas ideas le llevan a concluir lo siguiente:

> Con frecuencia, el lector nunca accede al encuentro del personaje sin que su competencia haya sido previamente impregnada o ilustrada (a veces desorientada) por la lectura, la crítica o la impresión de otras personas, autores o experiencias propias. El conjunto de todos estos conocimientos o impresiones adheridas o vertidas, a través de la historia de crítica, sobre tal o cual personaje, es lo que transduce nuestra propia competencia como lectores a la hora de interpretar un personaje literario (1994a:491)

Así, Maestro terminó su artículo manifestando que no existe una lectura original del personaje. Si cada personaje es único, su interpretación también lo será.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.10 LA PERSPECTIVA DE LA FILOSOFÍA METAFÍSICA

De acuerdo con Peter Lamarque, redactor de la entrada "Fictional Entities" en *The Routledge Encyclopedia of Philosophy*, la mayoría de los filósofos se han referido a los personajes como entidades "originadas y definidas" en mitos, leyendas, cuentos, novelas y otros trabajos de ficción (1998: 283). Sin embargo, esta premisa no evita que se cuestione el hecho de «hospedar» a dichas entidades en la realidad. Si Anna Karenina es capaz de evocar tantas emociones —se cuestionaba Lamarque—, ¿puede tener algo de «real»? Se polarizan entonces dos perspectivas sobre la ontología de los personajes de ficción: la realista y la antirrealista. En su contribución a la enciclopedia de Routledge, Robert Howell presentó la siguiente proposición: "Anna Karenina es una mujer". Y, añadió: "There is no actual woman to whom the name refers. Such problems of reference, predication and truth also arise in connection with representational art and with beliefs and other attitudes" (1998: 284). Si Anna Karenina existe como mujer, como personaje de ficción o simplemente no existe y si habita en la realidad o solo en un mundo posible son cuestiones que trazan una frontera que divide las posturas realistas y antirrealistas. Pero este debate se originó mucho tiempo atrás.

En "On denoting", Bertrand Rusell (1905) se opuso a la teoría del objeto de Alexius Meinong (1904 [1981]), partidario de una metafísica de mayor alcance. A priori, Meinong y Russell coincidieron en que hay «objetos no existentes», pero sus posturas son ciertamente diferentes. De acuerdo con Howell, si Russell calificaba de falsa la proposición "Anna Karenina es una mujer" por la ausencia de un referente, Meinong ofrecía una alternativa diferenciando el *being* de algunos objetos —incluidos los objetos ficcionales como Anna Karenina— de la *existence* de objetos reales como pueda ser Napoleón: "Anna Karenina refers to a concrete, particular, non-existent object that has the property of womanhood" (1998: 284). La perspectiva de Meinong, explicaba Pozuelo Yvancos, contiene "la posibilidad de formar predicados denotativos para objetos inexistentes en el mundo real, pero sí en el mundo definido por la referencia. Meinong supone que cuando algo puede ser pensado es un objeto y lo es en tanto satisface las propiedades de su descripción" (1994b: 278).

Russell no estaba de acuerdo con la base psicológica de la teoría meinonguiana, según la cual los objetos son referidos y, por lo tanto, denotados a través de expresiones comunes (contenido mental y, en cierta medida, intencional). De hecho, tal y como sostuvo Pozuelo Yvancos, "para Russell la existencia es y puede ser únicamente un predicado perteneciente en

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

exclusiva a los seres que habitan los universos de la realidad" (1994b: 270). Otros filósofos analíticos —continuaba Pozuelo Yvancos— suavizaron la postura de Russell, entre ellos, Willard Van Orman Quine (1953). Además, el investigador no dudó en relacionar la problemática de la denotación con la semántica de Gottlob Frege (1952) y la teoría de los actos de habla, cuyos autores apostaron por la dimensión pragmática del concepto de ficcionalidad (se valora la intencionalidad del autor frente a su obra para diferenciar lo no ficcional de lo ficcional).[81]

De igual forma, las teorías posibilistas que llegaban de la mano de David Lewis (1986), Alvin Platinga (1974) y Saul Kripke (1972) —investigador que más tarde abrazaría el abstraccionismo— consideraban a los personajes seres que no existen, pero que podrían existir. Como en la perspectiva meinonguiana, tampoco los posibilistas percibieron el personaje como una entidad «creada». Si bien ambas admitieron la atribución de propiedades —las que figuran en el texto— que lo dotan de una identidad, cualquier cambio en dicha atribución denotaba la configuración un personaje distinto. Esto significa que la identidad del personaje no sobrevive en las secuelas, en las adaptaciones o en las reformulaciones de una misma historia. Pero sobre la cuestión de la identidad volveremos en adelante.

Los postulados de Meinong fueron tratados, salvaguardando las diferencias, por Terence Parsons (1980), Edward Zalta (1983), William J. Rapaport (1978) o Charles Crittenden (1991), entre otros, cuyas investigaciones fueron incentivadas por el debate Meinong-Russell. Parsons diferenció *immigrant objects* (importados de la realidad) y *native objects* (creados por la imaginación). Por ejemplo, Sherlock Holmes es considerado "as a native of the Conan Doyle novels", pero la ciudad en la que habita el detective —Londres— es un objeto inmigrante de la realidad. Parsons aseveraba que los objetos ficcionales están dotados de aquellas propiedades nucleares (*nuclear properties*) que el receptor puede aplicar por pura lógica. De este modo, según su teoría "in the Conan Doyle stories, the immigrant object, London, has certain nuclear properties which in fact it doesn't have —for example, the property of having had a certain sort of crime commited in it. And in the story, Holmes has certain extranuclear properties, such as existence, which he in fact lacks" (1980: 66). Por ello, cuando las propiedades de un objeto nativo son alteradas hemos de referirnos al mismo como *surrogate object.* Este es el tercer tipo de objeto que Parsons diferenció. Sin embargo, si se tienen en cuenta las propiedades relaciones (*relational properties*), podría decirse que Londres y Sherlock Holmes están relacionados en la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[81] Véase la argumentación de Pozuelo Yvancos (1994b: 269-275).

ficción, pero no en la realidad. Parsons aceptó la teoría de las descripciones de Russell, pero también admitió postulados de Meinong en cuanto a la validez de las expresiones comunes para designar objetos no existentes.

Para Zalta (1983), en la misma línea que Parsons, las historias son definidas como *objetos abstractos* y los personajes son *objetos* internos de las historias. No obstante, a sus ojos, pueden contarse historias sobre objetos que existen, por ejemplo, en historias precedentes, y sobre objetos que no (personajes imaginarios, como los objetos nativos de Parsons) (1983: 93). Por otra parte, para Crittenden, los personajes de ficción son un tipo de objeto especial: un objeto conceptual creado intencionalmente y referido comúnmente. Para el autor, el personaje se sitúa en el epicentro de una dinámica comunicativa:

> Characters can then be read about, discussed and compared with other characters, and become the subject of evaluations, emotional reactions and critical and historical studies. In this way fictions become public objects, available to the investigation of anyone interested. Such acts of creation and such characteristic responses on the part of readers and critics all center around language. […] All these acts are essentially conceptual and do not require recourse to anything nonlinguistic. Such activities as creating a character, comparing one with another, checking claims about characters and fictional events—all involve simply writing, reading, consulting accounts of texts, and the like. They make no appeal to recognizable entities independent of discourse (1991: 68).

En suma, los personajes de ficción no existen, son «entidades» que figuran en el discurso y nos referimos a ellos como objetos gramaticales.

En este contexto de oposición entre posturas meinonguianas y antimeinonguianas surgieron algunas posturas que trataron de ofrecer alternativas. Uno de los representantes fue Peter van Inwagen, quien determinó que los personajes son *criaturas de ficción* (*creatures of fiction*). Estas, a su vez, pertenecen a una categoría más amplia titulada *entidades teóricas de la crítica literaria* (un objeto de estudio, como también lo son una novela o un poema). En este sentido, el investigador consideró que estas entidades son «reales» teniendo en cuenta la posibilidad consumada de referirse a ellas en discursos diversos: "Creatures of fiction exist and obey the laws of logic, just as everything else does" (1977: 307). Pero estas criaturas no «tienen» la propiedad de existir, de ser altos o de caminar rápido, sino que sus propiedades son «atribuidas» en un contexto literario, es decir, de ficción. En suma, puede inferirse que para el teórico la criatura solo existe cuando se revela su verdadera ontología (su «ser ficcional») pues, en sus propias palabras: "Mrs Gamp [personaje de *Martin Chuzzlewit*] *has* only the second of these

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

properties [having been created by Dickens]; the first [being a woman] is not *exemplified* by her, but is, rather, ascribed to her" (1977: 308).

Por su lado, en 1990, Gregory Currie fue partidario de hacer una distinción entre lo que hay (*there is*) y lo que existe (*exist*). Este afirmó la no existencia de Sherlock Holmes, reconociendo asimismo que el hecho de que los personajes no existan no impide que no podamos referirnos a ellos (2008: 132). Por ello, en una segunda deliberación, el filósofo fue partidario de diferenciar lo que existe (*exist*) de lo que es real (*actual*). Estos pensamientos fueron el gérmen de su teoría de los nombres ficcionales (2008: 127- 181), centrada en una reflexión sobre la referencia en los mundos de ficción y en el mundo real y sobre la *verdad* que estos puedan albergar.[82]

Consciente de todo este legado, en 1999 Amie L. Thomasson desarrolló la teoría artefactual. Para la autora, el tratamiento filosófico de las ficciones no se rastrea solo en la metafísica sino también en otros ámbitos filosóficos tales como la estética, la filosofía del lenguaje o la epistemología. El debate histórico sobre la ontología del personaje quedó recogido en la obra de la autora estadounidense ofreciendo además, como veremos, interesantes conclusiones que germinarán en nuevas propuestas en la teoría del personaje del siglo XXI.

Como punto de partida, Thomasson valoró los postulados teóricos anteriores. Aunque cercana a la vertiente meinonguiana, la investigadora criticó el enfoque *top-down* meinongiano de las ficciones y sus personajes. Para ella, desde el punto de vista artefactual, a la inversa, los seres de ficción son producto de un proceso *bottom-up*, mediante el cual los personajes son construidos por sus autores y dependientes de la obra que los refiere y la audiencia que los recibe (1999: 16). También se mostró contraria a las teorías posibilistas: "This is a fundamentally different approach to fiction from that of the arfifactual theory —aclara Thomasson—, because in the artifactual theory fictional objects are not possible people but actual characters" (1999: 17). La estadounidense admitió en mayor medida las teorías de la referencia más recientes pues, como sucediera con las aportaciones de van Inwagen, estas no generaban un conflicto directo con la teoría artefactual (1999: 18). Aún así, en su primera aproximación de 1999, la autora mostró oposición a los postulados de Crittenden (1991), pues este solo se dirigió a los personajes

[82] Así concluye Currie la exposición de su teoría: "The semantics of fictional names gets more complex the farther we move away from the fiction itself. In fiction itself these expressions serve merely to introduce bound variables. When we speak about the fiction they become disguised definite descriptions: expressions that have denotation in some worlds but not in others. When we move outside the world of the fiction and say things about the character that do not correspond to what is said in the fiction, they become names of functions from worlds to individuals. In these contexts they denote superworldly, necessarily existing things" (2008: 181).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

como objetos de referencia u objetos gramaticales (*gramatical objects*). Tampoco fueron suficientes los argumentos de van Inwagen (1977), que situó a los personajes en la misma categoría que la trama en la novela o la rima en la poesía, es decir, como objeto de crítica literaria (*theoretical entities*). Para Thomasson, Crittenden y van Inwagen evitaron contribuir al debate sobre el tipo de objeto que representan los seres de ficción:

> In this respect both theories differ importantly from the artifactual theory because, in this view, fictional characters are not to be considered theoretic entities or mere objects of reference any more than tables and chairs, committee meetings, and works of art are. Instead they are a certain type of object referred to, and indeed not a peculiar type of object but a type of object relevantly similar to stories, governments, and other everyday objects (1999: 21).

Más complaciente fue con la consideración del personaje en tanto *objeto imaginario* defendida por Jean-Paul Sartre: "An imagined object, in this view, is an entity created in an imaginative act of consciousness and that exists only as long as it is being imagined" (1999: 21-22). Para la autora, esta postura se asemeja a su propia perspectiva, que considera al personaje un objeto creado intencionalmente. No estuvo de acuerdo sin embargo en el hecho de que el objeto imaginario exista siempre y cuando alguien esté pensando en él, así como en las posibles recreaciones efectuadas por los actos imaginativos de los hipotéticos lectores. Estas reflexiones sirvieron a Thomasson —que menciona a Ingarden— para desligar al personaje de la dependencia directa de los actos intencionales. A su juicio, la actualización y pervivencia de los seres de ficción también se halla en el corazón del texto, en la palabra: "Thus literary characters on this model do not flit in and out of existence depending of whether people are thinking of them; they exist as long as literary works regarding them remain" (1999: 23).

De este modo, los personajes son objetos intencionales dependientes del acto creativo intencional de un autor, pero también de la obra literaria con la que comparte un mismo estatuto ontológico. A su juicio, el personaje narrativo es catalizador de una teoría de la dependencia:

> Fictional characters provide an especially good motivation for drawing out a theory of dependende, because they exhibit many different sorts of dependence on many different sorts of entities, and because indeed the dependencies supporting them are layered, as they are dependent on literary works, which are themselves dependent on other entities (1999: 34).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La discusión sobre la intencionalidad no se agota en su trabajo de 1999, sino que en su publicación de 2003 la autora acogió las ideas de Gregory Currie ([1990] 2008) y Kendall Walton (1990) al respecto.

En consonancia con los teóricos de los actos de habla y teniendo en cuenta el fenómeno de la intencionalidad del autor en la construcción del personaje, Currie supuso que la audiencia debe entender las proposiciones del texto sumergiéndose en un fenómeno que Walton denominaba *make-belive.* De esta manera, el lector abraza la «realidad» de la ficción amparándose en una suerte de «doble intencionalidad» del autor que afecta tanto a los predicados externos o internos de una obra de ficción: "The apparent conflict between the claim that Frankestein's monster was a creation of Dr. Frankenstein and the claim that he was a creation of Mary Shelley's is resolved by revising *both* claims as implicitly pretenseful —the first involving the (standard) pretense that the story *Frankenstein* is true, the second involving an 'ad hoc' game of make believe" (2003: 208). Además, en su contribución de 2003, Thomasson saludó de nuevo las aportaciones de Saul Kripke (1972) Nathan Salmon (1998), Stephen Schiffer (1996) y John Searle (1979): "according to theories of this sort, the fictional characters referred to are not nonexistent people; instead, they are generally held to be entities in some sense created by our story-telling practices" (2003: 209). En adelante veremos que la autora se posiciona cerca de estos, entendiendo el personaje de ficción como una entidad abstracta, mas creada y dependiente de la obra literaria, fruto de un acto creativo intencional.

En *Fiction and Metaphysics* —germen de su teoría—, la autora nos invitaba a considerar los personajes como *artefactos abstractos*, situando así el estatuto ontológico del personaje en el núcleo de la teoría metafísica:

> In the view I propose here, fictional characters are abstract artifacts —relevantly similar to entities as ordinary as theories, laws, governments, and literary works, and tethered to the everyday world around us by dependencies on books, readers, and authors. I argue that taking fictional characters to be abstract artifacts not only provides a better way of understanding fictional characters, it also makes the study of fiction of more central relevance to other issues in metaphysics (1999: XI)

Por lo tanto, mediante la teoría artefactual el personaje es considerado una entidad creada: "we describe authors as inventing their characters, making them up, or creating them, so that before being written about by an author, there is no fictional object" (1999: 6). Debemos entonces atribuir la existencia del personaje a los actos físicos y mentales de un autor, teniendo en cuenta, además, las circunstancias de la creación: presencia de uno o varios autores, su inscripción en la

USC DE COMPOSTELA

tradición oral, el tiempo histórico en el que se enmarca la actividad creativa, etc. De esta forma, los personajes de ficción no difieren en su creación de otros artefactos. Pero, al igual que los defensores de posturas realistas mencionados anteriormente, Thomasson concibió los seres de ficción objetos abstractos precedidos por un acto lingüístico y, como tal, debían ser comprendidos como cualquier acto ilocucionario arraigado en nuestra cultura. Y siguiendo a Searle, apuntaba: "just as marriages, contracts, and promises may be created through the performance of linguistics acts that represent them as existing, a fictional character is created by being represented in a work of literature" (1999: 13). En este orden, el personaje es fruto de un acto de habla performativo equiparable a la proclamación de un rey en un parlamento.

Todas estas razones justifican el interés de la autora por los «orígenes del personaje», pero la dependencia de la figura del autor solo es la primera de otras ataduras, pues esta entidad depende del soporte físico de las obras de ficción para asegurar su permanencia, lo que condujo a Thomasson a relacionar las condiciones de existencia de obra y personaje. Llegados a este punto, la investigadora añadía un punto crucial en su teoría: dado el caso de que dos obras o extractos de las mismas presenten las mismas palabras en el mismo orden, máxime en esta coyuntura, —insiste— hemos de cuestionarnos el origen, las pretensiones y las circunstancias de su creación y su creador/creadores. Además, como ya se indicó, su pervivencia está asociada a la presencia de, al menos, una copia física o de una memoria de la misma y de, al menos, un receptor capaz de entenderla y recordarla (1999: 36). Sin embargo, según su perspectiva, el personaje entendido como objeto no puede compararse con un mueble de salón. Su naturaleza abstracta conlleva asociarlo —no situarlo— a una determinada «espaciotemporalidad», es decir, su «existencia» es transitiva, no depende constantemente de las copias físicas de las obras sino también de un hablante que reconozca su «existencia» y, por ello, no podemos ubicar al personaje exclusivamente en ellas. En resumen:

> If we are to postulate entities that would correspond to our ordinary beliefs and practices about fictional characters, these should be entities that depend on the creative acts of authors to bring them into existence and on some concrete individuals such as copies of text and a capable audience in order to remain in existence. Thus fictional objects, in this conception, are not the inhabitants of a disjoint ontological realm but instead are closely connected to ordinary entities by their dependencies on both concrete, spatiotemporal objects and intentionality (1999: 12).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Teniendo en cuenta lo esbozado hasta el momento, el personaje es un ente dependiente y presente *all and only* en aquellos mundos en los que se cumplan sus condiciones de existencia: el acto creativo de un autor y la obra que al personaje se refiere (1999: 39).

De esta forma, en 2003, revisando estos factores de los que depende el personaje, concluyó que la mejor forma de postular personajes ficcionales es considerándolos «artefactos abstractos culturales» similares a otros que existen en una determinada sociedad y una determinada cultura, tales como un proyecto de ley, una sinfonía o una novela:

> These things are all abstract in the sense that they lack any particular spatio-temporal location, but unlike the Platonist's abstract entities, they are artifactual — created (not discovered) at a certain time, e.g. through the author's activities in writing a work of fiction, and are contingent (not necessary) entities that might have never been created. This short of view automatically calms any qualms about accepting nonextistent objects, imaginary people, or even platonistic abstracta into one's ontology, since fictional characters are actually existing cultural artifacts (not non-existent or imaginary people), and they are created entities, not occupants of an eternal realm of timeless independent abstracta (2003: 220).

Por consiguiente, si aceptamos la existencia de los personajes de ficción en las mismas condiciones que aceptamos otros artefactos culturales abstractos, puede considerarse la posibilidad de la referencia: "fictional names, at least, sometimes, refer", aseveraba Thomasson (2003: 222). Y gracias a las condiciones de dependencia especificadas arriba, la identidad de un mismo personaje —cuestión que estudiaremos posteriormente— puede mantenerse aunque cambie su posicionamiento en una obra posterior, tal y como defendió Thomasson. En este punto emerge otra cuestión de capital importancia: ¿puede un personaje que figura en un medio audiovisual considerarse un artefacto abstracto? María E. Reicher, partidaria como Thomasson de una ontología realista del personaje narrativo, respondió afirmativamente: "When we watch *Columbo*, we do not perceive a fictional character but pictures of an actor who embodies a fictional character. […] Moreover, it seems that one and the same character may occur in a movie (embodied by an actor) and in a strip cartoon and/or in a novel" (2010: 115). Así, un personaje de ficción es una identidad abstracta que adopta diferentes representaciones dependiendo del medio elegido.

En la misma línea, teniendo en cuenta los apuntes de la autora y Lamarque, Uri Margolin expuso su propia visión de la dimensión artificial del personaje —*character as artifice*— como resultado de un diálogo intersubjetivo entre creadores y receptores. Cuando Margolin se preguntaba cómo y dónde existe el personaje, la respuesta es la siguiente: "In the sphere of our

USC DE COMPOSTELA

individual imagination as an object of thought, and in the sphere of public communication as an object of discourse" (2007: 67). De acuerdo con Thomasson (la autora ya había explorado estas facetas de la mano de Sartre y Crittenden superando sus postulados), también Margolin concibió el personaje como una entidad abstracta, producto de las elecciones de un determinado autor en el acto de escritura y conforme a unas convenciones socioculturales determinadas. Aún así, el profesor de la Universidad de Alberta enfatizó el poder de determinación de los autores sobre los personajes:

> While authors can assign their characters any properties they wish, in practice the properties authors assign to their characters are governed by some principle(s) of selection, ranging from lifelikeness (verisimilitude) to an ideological, thematic, aesthetic, or purely inter-literary one, e.g., parody of an earlier text and its characters. The latter is exactly what happens in *Don Quixote*, where the language, actions, and worldwiew of the chivalric romances are ridiculed and deflated when the Don tries to embody them in the actual world. Since characters are shaped by their authors to attain certain ends and effects, it makes perfect sense to inquire why and what end they endowed their characters with this particular selection of features (2007: 68).

Pero, a su vez, una vez establecido en el texto y de acuerdo con su naturaleza indeterminada y discontinua, el personaje se convierte en *objeto* de un múltiple proceso de actualización —*object of thought*— efectuado por la audiencia utilizando diversas herramientas. Asimismo, también puede ser *sujeto* de opinión pública legitimada en el tiempo —*object of discourse*— formando así una noción comunitaria. Y concluyó:

> Thus any given character may be amenable to a whole range of alternative individuations, all of which are none the less compatible with the original. This one-to-many relation is simultaneously a major source of readerly imaginative re-creation and of endless interpretive controversy. While the stipulative, say-so semantics of character creation may be limited with respect to the amount of information it can provide, it is, by contrast, unrestricted with respect to its nature – hence the incredible variety in the selection and combination of properties one encounters in literary characters such as Don Quixote (2007: 69).

Además, dependiendo de su transcendencia, estos objetos abstractos pueden llegar a convertirse en prototipos erigiéndose, incluso, como referentes textuales que originan una «genealogía» de nuevos personajes que ostentan el mismo nombre propio. Así, no solo se visibiliza la intersubjetividad que define el personaje como artificio, sino que se produce una suerte de inversión en la que la lectura e interpretación de un personaje —recordemos las nociones de transducción e identidad intermundos tratadas previamente— es condición previa para la

creación de su homólogo: “from the perspective of artistic production, a genetic connection between originating and later text(s) is the crucial point. The latter text(s) and the original must be related to each other both historically and intentionally” (2007: 69).

Mediante la descripción de esta perspectiva, lo que Margolin pretendió, en suma, fue reclamar la figura del autor o, quizás mejor dicho, la actitud del autor frente a la creación del personaje. Aunque a lo largo de esas páginas nunca utilizó la noción de *autor implícito*, sí hizo referencia al principio de intencionalidad que, como sabemos, está vinculado a esta figura como se verá más adelante. Margolin advirtió que en la construcción del personaje prototípico, la asignación de propiedades dependía del criterio de selección escogido —mimético, temático, ideológico, estético o intertextual entre otros— que guiaría la caracterización del personaje en todas sus vertientes así como su participación en los sucesos. Si un autor reescribe posteriormente el personaje como ocurre en las sagas, deberá acoger el mismo principio de intencionalidad, al menos, como punto de partida. Por su parte, si otro autor se empeña en la reescritura de un personaje preexistente, también deberá interceptar la intencionalidad del primer creador y actualizarla en el nuevo mundo narrativo, importando o subvirtiendo en diversos grados los principios de construcción del personaje o los personajes reconstruidos. La proliferación de personajes que se fundamentan en un mismo prototipo determina la emergencia de un producto cultural histórico, un mega-personaje (Don Juan, el Quijote, Fausto) que, “both synthesizes and transcends any individual figure of this name” (2007: 70). A nuestro juicio, estos personajes superlativos materializan en extremo la naturaleza intersubjetiva de los seres de ficción.

Esta cuestión sería desarrollada con objetivos diferentes por otros investigadores que estudiaron las condiciones de identidad de un mismo personaje ubicado en otra historia o en otro medio mediante el ejercicio artístico del mismo autor o de otro distinto. Hablaríamos entonces de *personajes transtextuales* (Marrone, 2003; Richardson, 2010), *personajes transficcionales* (Saint-Gelais, 2011) y *personajes transmediales* (Bertetti, 2014).

En otro orden, entendido el personaje como artificio, cabe reflexionar sobre aquellos personajes que son «conscientes» de ser situados en las ficciones. Recientemente, Adriana Azucena Rodríguez (2022) ha establecido una taxonomía de *personajes metaficcionales*. Este

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tipo de personaje cobra sumo interés en este contexto porque, revelando su carácter ficticio, evidencia aún más su condición de objetos creados intencionalmente.[83]

Estas tipologías subrayan aún más que el diseño del personaje obedece al principio de intencionalidad que subyace en la filosofía metafísica. Aunque esta corriente delega en el autor la responsabilidad del principio intencional, otros filósofos partidarios de enfoques intencionalistas sí han tenido en cuenta la cuestión de la co-intencionalidad respecto a los artefactos culturales. Es el caso de Daniel Dennett en *La actitud intencional* (1991), que englobaba sus apreciaciones en una dinámica hermenéutica en la que se tenía en cuenta la intencionalidad atribuida por el receptor. Pero el mayor refuerzo teórico se ha edificado en el seno de la teoría literaria y cinematográfica, pues la mayoría de la crítica ha reclamado el estudio de la dimensión pragmática de los seres de ficción, una faceta que no puede obviarse en una teoría del personaje de nuestro siglo.

[83] Rodríguez establece los siguientes personajes metaficcionales: "el ser «humano» incapaz de asumir su condición ficcional; el «artefacto» que resulta el pretexto para que el narrador exponga el carácter ficcional del personaje; y el «fantástico» que es consciente de la imposibilidad de su existencia (2022: 102).

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

2.11 LA PERSPECTIVA DE LAS CIENCIAS COGNITIVAS

2.11. 1. El modelo mental

En 1990, Richard J. Gerrig y David W. Allbritton publicaron un escueto artículo que supuso el establecimiento de una nueva base para el análisis del personaje literario. Por un lado, los autores fijaban el objetivo de dilucidar cómo ciertos procesos cognitivos que experimentan los receptores en el acto de lectura contribuyen a la apreciación del personaje. Por otro, su pretensión alcanzaba también a los autores literarios ya que, consciente o inconscientemente, hacen uso de las propiedades de las estructuras cognitivas del lector para guiar dichos procesos:

> The causal theories of most authors, however, are only implicit in their texts. Even so, literary characters are special in this domain because authors have total control over causality. We can look to psychological evidence to suggest how authors' implicit theories of causal attribution may interact with the attributional predilections of their readers. As we will see, those predilections are well documented (1990: 381).

De acuerdo con el fragmento citado, Gerrig y Allbritton sostuvieron que la «causalidad» en la novela es estipulada particularmente por cada autor mediante sus propias elecciones en la construcción de la narrativa. De esta forma, implícitamente, los autores influyen en las valoraciones que hacen los lectores sobre los personajes. Expuesta esta primera reflexión, los investigadores anunciaban que su interés por la psicología cognitiva primaba sobre el hecho de incurrir en la denominada *falacia intencional* de William K. Wimsatt y Monroe Beardsley (1946) y así lo harían sin demasiado remordimiento (1990: 390).

Los lectores atribuyen la causalidad a las disposiciones de los personajes y a su potencial personalidad (causas internas) o, por otra parte, al contexto social en el que se incluyen (causas externas). Sin embargo, los receptores no tienen en cuenta la fórmula del autor —su *dimensión sintética* en palabras de James Phelan— que subyace a ambas categorías narrativas, los personajes y las acciones. Los investigadores declararon que los lectores son presas de un proceso cognitivo que Lee Ross (1977) denominó *Fundamental Attribution Error*: "When performing causal analysis of behavior, observers evidence a strong tendency to make dispositional rather than situational attributions" (Gerrig y Allbritton, 1990: 381). La captación o el desvío de la atención de los lectores es un trabajo fácil para los autores literarios mediante un

USC DE COMPOSTELA

uso consciente de la voz narrativa o del punto vista (1990: 384). Por esta razón, Gerrig y Allbritton recordaban que estas operaciones enlazan la dinámica del personaje en el relato con la propia dinámica del lector en la recepción y, por lo tanto —insistían— las elecciones que afectan a la construcción de la narrativa también contribuyen a la manipulación de la experiencia lectora, premisa que nos guía a su segundo foco de interés.

Una vez que acumulan información sobre el personaje, los lectores son capaces de formular expectativas sobre sus acciones gracias a los *scripts* —guiones de comportamiento— que el receptor ha ubicado en su memoria a partir de la propia experiencia.[84] No obstante, si las hipótesis no versan sobre los sucesos y lo hacen sobre el sujeto, estas pueden establecerse de acuerdo con los dos modelos ya explicados de la psicóloga social Marilyn B. Brewer (1988). Brewer los aplicó a las personas y Gerrig y Allbritton los desplazaron hacia el estudio del personaje. Estos son denominados *category-based representation* (representación basada en la categoría) o *person-based representation* (representación basada en la persona).

En primer lugar, la experiencia vital de los receptores aporta el conocimiento de categorías sociales y narrativas preestablecidas cuyas normas determinan comportamientos o características que se atribuyen a los personajes. Como sucede con las personas, también el encuentro con los personajes genera primeras impresiones (*impression-formation*) que se corregirán o se afianzarán en lo sucesivo. La *category-based representation* tiene que ver con el tipo de caracterización que se infiere de las convenciones de los géneros. Para explicarla, los autores se valieron del ejemplo de James Bond. Así, adviertieron que esta forma de inferencia nos aproxima a formular expectativas sobre cómo actuaría un «agente secreto» o un «buen chico», pero no sobre cómo lo haría «James Bond». De otro modo, la denominada por Brewer *person-based representation*, se basa en la búsqueda de la individualización del personaje a través de su observación y escucha, lo que requiere la «reorganización de la memoria» del lector para estructurar y modificar la representación de este individuo ficcional:

> Rather than seeing James Bond as a member of a small number of categories, category member-ships become only a small part of the information associated with him. In this memory organization, we start to have specific recollection of the properties of specific individuals— and these dictate our generation of expectations. We may, for example, examine the situation in which we currently find our hero and try to locate a similar past experience. In our memory for that past experience, we should find fuel for our expectations (1990: 387).

[84] Su noción de *scripts* está fundamentada en el modelo de Schank y Abelson (1977) al que ya nos referimos. Aún así los autores se inspiran también en otro posterior de Gordon B. Bower, John B. Black y Terrence J. Turner titulado "Scripts in Memory for Text" (1979).

Los autores reivindicaron la memoria del lector que, a lo largo de la lectura de una obra, almacena distintas situaciones narrativas que pueden ser reclamadas en adelante para resolver hipótesis sobre el comportamiento de los personajes. Como veremos, la memoria del sujeto receptor será un objeto de estudio determinante en las teorías cognitivas sobre el personaje narrativo que se desarrollarán en el siglo XXI.[85]

Además, Gerrig y Allbritton ya esbozaron otro aspecto que también será potenciado años más tarde: el acceso a los estados mentales del personaje. De acuerdo con ellos, diversas técnicas narrativas contribuyen en el proceso de individualización de «James Bond», más allá de lo que los lectores puedan inferir de su categorización como «agente secreto». No olvidemos que en el año de publicación de este artículo también vio la luz "Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective" de Uri Margolin. Teniendo en cuenta el encuadre teórico de los mundos posibles, el canadiense apostaba por definir a los seres de ficción como individuos posibles, caracterizados en gran medida por sus estados mentales, concretamente, aquellos derivados de la emoción, la cognición, la volición y la percepción (1990: 844). El cruce de ambas perspectivas fructificaría en la concepción del personaje como entidad intersubjetiva, defendida, entre otros, por Alan Palmer en la primera década del siglo XXI.

Por último, los autores prestaron atención al fenómeno de la *inmersión* como proceso cognitivo específico que se produce en el acto de lectura. Recurrieron a Kendall Walton (1978), quien explicaba cómo un niño que ha escuchado una misma historia en numerosas ocasiones puede mantener en gran medida la ilusión de quien lo escucha por primera vez. Teniendo en cuenta esta hipótesis, Gerrig y Allbritton retomaron el ejemplo de James Bond para afirmar que, aunque a lo largo de la saga el personaje siempre ha salido airoso de situaciones de peligro, los receptores continúan expectantes a lo que ocurrirá. Este *anomalous suspense* —concepto ya utilizado por Gerrig en un artículo previo— sugiere cómo somos capaces de excluir cierta información para vincularnos emocionalmente con las situaciones narrativas (1990: 389). Esto no es sino una lectura intencionalmente realista enfocada desde un punto de vista psico-cognitivo pero, de acuerdo con Villanueva, la vivencia intencional de la obra exige eludir la consciencia de su construcción y, por ende, de las posibles intenciones del autor en la misma (1992: 147). A pesar de fundamentar su teoría en lo que denominan *personal theories of causality* vinculadas a la *intentio auctoris*, Gerrig y Allbritton no negarían la capacidad del lector para abstraerse de las

[85] En el año 2000 se publica *The Oxford Handbook of Memory*. Este manual recopila las principales líneas de investigación históricas sobre la memoria humana, así como nuevos avances objeto de aplicación en diversas disciplinas.

condiciones de construcción del texto. Se armonizan entonces dos procesos cognitivos muy diferentes:

> *Anomalous suspense* motivates a strict demarcation between information that readers apply within the literary world and information that readers apply from outside of it, a phenomenon that psychological theories ought to capture. In this case —one among many— analysis of literary worlds can help to set the agenda for psychological research (1990: 389).

Con los años, efectivamente, el estudio del personaje literario serviría como catalizador de nuevos procesos cognitivos que se utilizan en la recepción. Pero, en el inicio de los años noventa, los autores ya subrayaron tres procesos fundamentales —*fundamental attribution error/category- and person-based expectations/inmersion*— que alumbraban cómo la construcción del personaje literario está determinada por procesos cognitivos que los receptores experimentan habitualmente. Aun teniendo en cuenta este avance fundamental en la teoría del personaje narrativo, el hecho de que Gerrig y Allbritton señalaran que la teoría psicocognitiva del personaje no dependía de las estructuras psicológicas de los lectores, sino de la guía implícita proporcionada por los autores de las narrativas, era motivo suficiente para argumentar que el debate seguía abierto también en el seno de este marco teórico. Una disputa que, como hemos tenido la oportunidad de comprobar, despierta otras que ponen en juego la propia concepción de la comunicación literaria. La pregunta continúa formulada: ¿a quién atribuimos la construcción del personaje?

En 2001[86] se presentaron dos propuestas que estudiaban el personaje como un modelo mental elaborado en las mentes de los receptores. La modelización es fruto de la confluencia de dos fuentes de información, la que emana del texto y la que aportan los receptores mediante su conocimiento del mundo. El trabajo de Jonathan Culpeper se basó en el análisis de personajes teatrales, especialmente en aspectos relativos a su caracterización. A pesar de su línea de investigación fundamental, en su libro extrapoló su fórmula a personajes de otros géneros e incluso de otros medios. De hecho, en un artículo posterior lo aplicaría incluso en un anuncio publicitario (2002: 57).

Con su modelo de caracterización, Culpeper defendió un enfoque mixto entre lo que él considera *Humanising approaches*, en los que los personajes son considerados representaciones de los seres humanos, y los *De-humanising approaches*, que abogan por la existencia textual de

[86] En el artículo "Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction" (2001), Ralf Schneider recoge las principales aportaciones del libro original titulado *GrundiB zur Kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianinischen Romans*, escrito en alemán y publicado en el año 2000.

los seres de ficción. Culpeper, siguiendo el punto de vista de Michael J. Toolan (1988) o Catherine Emmott (1997), afirmó lo siguiente:

> It is difficult to deny that what we all do when we watch a play or a film is to attempt to *interpret* characters with the structures and processes which we use to interpret our real-life experiences of people. We also frequently talk about characters in terms applicable to real people. Even writers who express some doubt about the humanising camp admit that you cannot entirely get away from this idea. […]. On the other hand, the extreme humanising view, that characters are actually real people, is, of course, naïve. Even on stage, the actor is the real person; the character is, generally, who they are pretending to be (2001: 10).

Sobre esta premisa, Culpeper observaba que el componente «humano» del personaje es atribuido por el lector que, junto a la información textual, es el encargado de efectuar la caracterización del personaje a lo largo del proceso de recepción. Asumiendo el modelo de comprensión de textos escritos elaborado por el lingüista Teun van Dijk y el psicólogo Walter Kintch (1983) así como las teorías de Rolf Zwaan (1993), Culpeper fundamentó un modelo mental del personaje teatral muy similar al que diseñó Ralf Schneider en el marco narrativo. Es importante añadir que en 2010, Richard Gerrig reconoció que Schneider subsanaba las deficiencias del modelo que el autor y Allbritton edificaron en 1990 (2010: 359). Lo comprobaremos en las siguientes líneas.

El autor alemán elaboró una contribución para continuar perfilando las dinámicas de construcción del personaje narrativo y, de acuerdo con sus predecesores, el foco de atención fueron las operaciones mentales del lector producidas durante el transcurso del relato. Schneider lamentaba que la teoría literaria no hubiera prestado interés a los procesos dinámicos de recepción, al tiempo que también le producía cierto rechazo que los modelos de comprensión literaria establecidos desde el punto de vista de las ciencias cognitivas no hubieran tomado interés por el personaje narrativo. Una paradoja, pues, a su juicio, el personaje despierta la curiosidad de la inmensa mayoría de los lectores a diferencia de otras categorías narratológicas (2001: 628)

Schneider fue consciente de que la mayoría de estudios que versan sobre el personaje no enfatizaban el dinamismo de su construcción gradual. Pero gracias a los estudios de Wolfang Iser, particularmente *El acto de leer. Teoría del efecto estético* ([1976] 1987a), y, desde el punto de vista de la teoría del personaje, a la contribución de la perspectiva retórica de James Phelan (1989), había quedado alumbrada la necesaria interactividad entre la fuente textual y el conocimiento preestablecido del lector a lo largo de la progresión lectora. El investigador retomó el estudio de Phelan que, sin recalar en la psicología cognitiva, ya distinguía una doble

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

naturaleza del personaje narrativo mediante una *dimensión mimética* (basada en las experiencias y relaciones de la vida real) y una *dimensión sintética* (basada en los mecanismos de construcción literaria). Sin embargo, el autor no dejó de señalar que otras teorías anteriores implícitamente mostraron la consciencia de ambas dimensiones. Baste recordar la distinción de *personajes planos* (reconocibles) y *personajes redondos* (sorprendentes) de Forster ([1927] 1983) que, de acuerdo con Schneider, suponía una clasificación que implicaba que el lector elabore previamente ciertas expectativas durante la lectura.

Para evaluar esta interacción dinámica entre el texto y el lector desde un punto de vista psicocognitivo, Schneider estudió y reformuló la propuesta de Gerrig y Allbritton teniendo en cuenta, también, otras líneas de investigación de Gerrig en *Experiencing Narrative Worlds* (1993):

> More specifically, in my model, understanding literary characters requires our forming some kind of mental representation of them, attributing dispositions and motivations to them, understanding and explaining their actions, forming expectations about what they will do next and why, and, of course, reacting emotionally to them. All this happens through a complex interaction of what the text says about the characters and of what the reader knows about the world in general, specifically about people and, yet more specifically, about "people" in literature (2001: 608).

En primer lugar, Schneider tomó como referencia a Philip N. Johnson-Laird (1983), cuya teoría de los modelos mentales mantenía que las personas elaboraban una representación mental de su experiencia que en adelante funcionaba como guía asociativa para desarrollar nuevas operaciones mentales, por ejemplo, a la hora de solucionar un problema. El personaje entendido como modelo mental, según la hipótesis de Schneider, cataliza la atención de los lectores desde el primer momento en que el personaje es asociado a un nombre propio, un pronombre o, por ejemplo, un rol social. Toda la información que se acumule bajo dicha etiqueta permanece en la *memoria de trabajo* del lector mientras siga siendo mencionada o bien, mientras el lector determine seguir focalizando su atención en ella.[87] El personaje en tanto modelo mental no tiene

[87] Como ya vimos, el concepto de *memoria de trabajo* (*working memory*) es deudor de los estudios de Adam Baddeley y Graham Hitch (1974). A medio camino entre la *memoria a corto plazo* y la *memoria a largo plazo*, el sistema cognitivo de la *memoria de trabajo* permite que la información almacenada pueda ser manipulada durante un tiempo determinado. Este concepto surgió como alternativa a la memoria a corto plazo y Baddeley dividió sus funciones en tres subcategorías: un *ejecutivo central* que a su vez controla dos subsistemas denominados *bucle articulatorio* (almacena la información verbal) y la *agenda viso espacial* (almacena la información visual). Este sistema cognitivo ha sido ampliamente revisado, entre ellos por K. Anders Ericsson y Walter Kintsch (1995), mencionados por Schneider. El trabajo de la memoria comprende dos etapas, la memoria a corto plazo y la memoria a largo plazo y, de acuerdo con esta diversificación de las operaciones mnemotécnicas, se ha demostrado que durante el proceso de inferencia textual y su correspondiente almacenaje en la memoria a corto plazo se permite también el acceso a información ya procesada previamente. Ericsson y Kintsch sostienen que un lector experimentado deberá acusar el rendimiento

una naturaleza específica porque es reformulado mediante el reclamo de elementos concretos y abstractos que proceden de dos fuentes principales de información de las que hablaremos a continuación. Aunque todos estos elementos puedan hacer referencia a todos los posibles aspectos de la vida humana, Schneider procuró que no olvidáramos que el personaje debe ser considerado un sub-modelo del modelo global que atesora el mundo del texto (2001: 611).

La información que vehicula la compresión del texto, y, por ende, del personaje, se estructura de acuerdo con dos procesos formulados por Brewer. Por un lado, el denominado *top-down processing* (de arriba a abajo), "in which the reader's pre-stored knowledge structures are directly activated to incorporate new items of information" y, por otro lado, *Bottom-up processing* (de abajo a arriba) "in which bits of textual information are kept in working memory separately and integrated into an overall representation at a later point in time" (2001: 611). Así, mediante lo expuesto en el texto y el conocimiento prefijado del lector, el modelo mental del personaje se construye y se modifica progresivamente.[88]

Respecto al conocimiento del lector, Schneider afirmaba que prácticamente todo su conocimiento del mundo puede ser empleado en la recepción. El proceso de almacenamiento sigue los patrones de almacenaje en consonancia con las estructuras de conocimiento previamente formuladas:

> As many have argued, including Tannen [1993] and Mandler [1984], cognitive psychology has long since pointed out that knowledge is not found in the brain as a loose assembly of individual bits of information, but is stored in meaningful structures that arise from the individual's contact with the world. The organism constructs such structures either as categories according to the similarity of items, or as schemas (or frames or scripts in accordance with the contiguity of the information encountered (2001:611).[89]

---

conjunto de la *memoria de trabajo a corto plazo* y de la *memoria de trabajo a largo plazo.* Los autores denominan *Long-Term Working Memory* al sistema que logra activar mayor información sin la necesidad de que esta esté almacenada recientemente. Schneider aduce que este proceso es aplicable a la construcción del personaje en tanto modelo mental ya que varias investigaciones, entre ellas la de Rolf A. Zwaan y Gabriel A. Radvansky (1998), han relacionado la implicación de la memoria en la modelización mental. Schneider no cita a Baddeley, pero no debemos obviar que en el año 2000, el mentor de la *memoria de trabajo* incorpora un nuevo componente en este sistema caracterizado por el almacenaje limitado de información procedente de los subsistemas antes mencionados y, ahora, también por episodios de la *memoria a largo plazo*. Este nuevo hallazgo sirve de base a los modelos mentales y lo nombró *buffer episódico:* "The episodic buffer is assumed to be a limited-capacity temporary storage system that is capable of integrating information from a variety of sources" (2000: 421).

[88] Schneider incluye todas las facetas caracterizadoras tratadas anteriormente por otros investigadores. Presta atención a las descripciones, bien de su físico, apariencia externa o lenguaje corporal. También a sus comportamientos, incluidos los actos de habla y acciones no verbales. En otro apartado, como ya hicieran los investigadores de la teoría de los Mundos posibles, el autor recuerda la importancia de la actividad mental del personaje, especialmente en lo que atañe a la presentación de la conciencia. Y, por último, siguiendo a Rimmon-Kenan y a Margolin tiene en cuenta las relaciones de analogía que pueden establecerse entre el personaje y otras categorías narrativas (p.ej. el espacio).

[89] Schneider se basa en varios estudios para estudiar algunos conceptos. Lo relativo a los *scripts* figura primordialmente en el estudio de Schank y Abelson (1977), ya estudiado por Gerrig y Allbritton. Respecto a la noción de *categorías* cita los trabajos de Eleanor Rosch (1975), y de Carolyn B. Mervis (1980). Para la noción de *esquemas* es fundamental el trabajo de William F.

Pero, concretamente, en la construcción del personaje, los esquemas y las categorías que guardan relación con aspectos sociales y literarios cobran especial importancia.

La psicología social tradicionalmente ha concebido que la interacción social de los individuos favorece la creación de estructuras de conocimiento que ayudan en la identificación y valoración de situaciones, individuos y estereotipos sociales. Debe tenerse en cuenta, a su vez, que cada sociedad o grupo dentro de una sociedad evalúa de forma positiva o negativa determinados comportamientos y actitudes que con el tiempo quedan instaurados en la memoria común. Esto es lo que David Schneider denominó en 1973 *teorías implícitas de la personalidad*. Este concepto entra en juego cuando un determinado personaje presenta rasgos que comulguen con las estructuras de conocimiento social del individuo.[90]

Por otra parte, en el proceso de socialización de un individuo se produce su contacto con los libros, bien a través de la educación reglada o bien por interés propio. El grado de conocimiento literario configura esquemas adicionales para la comprensión del texto. Esto implica también que, de acuerdo con teóricos literarios y psicólogos, un mismo texto pueda tener diferentes audiencias. Schneider relacionó esta reflexión con la perspectiva retórica de Phelan (1989) y acogió la terminología que este a su vez tomó prestada de Rabinowitz (1987). De acuerdo con Phelan existe una *narrative audience* (audiencia centrada en los aspectos referentes al contenido. Esta es vinculada con la *dimensión mimética* del personaje) y *authorial audience* (audiencia centrada en aspectos referentes a la expresión. Esta es vinculada con la *dimensión sintética* del personaje).[91] Como decíamos, los estudios con un marco empírico han certificado asimismo que los lectores más entrenados tienen mayor capacidad para activar esquemas que sirvan de ayuda para desengranar los mecanismos de construcción textual así como para descifrar su potencial significado: [92]

Brewer y Glenn V. Nakamura (1984). Por ultimo, el concepto de *frames* aparece en "A framework for Representing Knowledge" (1975), de Marvin Mynsky.

[90] Schneider sustenta la inferencia del texto a través de las experiencias de la vida real del receptor con el estudio de John B. Black, James A. Galambos y Stephen J. Read (1984) y con la introducción del libro editado por Gert Rickheir y Hans Strohner (1985). También es de utilidad el volumen coordinado por László Halász, *Literary Discourse: Aspects of Cognitive and Social Psychological Approaches* (1987).

[91] Aunque de una forma más sutil, Schneider no elude el contexto comunicativo que engloba la construcción del personaje. Adscribiéndose a la terminología de Rabinowitz y Phelan y nutriéndose del modelo previo de Gerrig y Allbritton, el autor alemán no evita la latencia de la *intentio auctoris* como factor a tener en cuenta en la modelización mental del personaje. Asimismo, en el marco de los estudios teatrales, Culpeper insiste en prestar atención a este aspecto. Para el investigador, los receptores tienen en cuenta lo que un personaje dice, lo que un personaje dice de otros personajes, lo que un personaje dice de acuerdo con el entorno en el que se encuentra pero, también, lo que un determinado autor ha querido decirnos a través de todas esas voces: "We do not just construct all these representations, but also compare them with each other and thereby make inferences" (2002: 273).

[92] Véase, por ejemplo, el artículo de Barbara Graves y Carl H. Frederiksen (1991), publicado en *Poetics.*

> At this point we can assume that whereas the more readers have been trained to analyze novels in terms of structure and style, the more they will be able to activate such specific literary knowledge in top-down fashion also in the construction of a character model, nonexpert readers will tend to rely more on structures of social knowledge. But whether focused on the content level or enriched by an understanding of the techniques of character presentation, readers learn to expect certain characters with certain traits and functions to appear in certain types of texts (2001: 612-613).

En tercer lugar, las emociones juegan un importante papel en la inferencia textual. Schneider se sumó a la lista de autores que abogaban por la *empatía* y no por una *identificación* sintomática del lector con el personaje. El autor estableció tres fuentes que contribuyen a la formulación de la empatía. Pero, en cualquier caso, cada lector deberá llevar a cabo su evaluación teniendo en cuenta sus propios principios y los mostrados en el texto:

1. *El sistema de valores del lector.* Las valoraciones subjetivas del lector son proyectadas en el texto pero, de acuerdo con Schneider, esta actividad no es en ningún caso arbitraria, ya que los autores establecen una audiencia potencial en el diseño del artificio narrativo que implica determinados valores. Los lectores, entonces, tratarán de empatizar con la *audiencia del autor*, al menos durante la progresión del relato. Sin embargo, el encuentro del receptor con una obra escrita en otra época que postule una visión del mundo distinta a la que porte el lector implicará que este realice un sobreesfuerzo para desarrollar una empatía con el sistema de valores dispuesto por el autor.[93]

2. *Los comentarios del narrador.* La apreciación del receptor está influenciada por la voz narrativa, bien por aportar un alto grado de credibilidad —como en el caso de los narradores heterodiegéticos del siglo XIX— o bien por compartir el mismo sistema de valores que el personaje en cuestión.[94]

[93] Existen diversos factores de influencia tal y como vimos de la mano de Hermosilla Álvarez (2008: 238) y Villanueva (1992: 149), quien no obvia que la denominada *distancia hermeneútica* supone una problemática en la actualización del relato, ya que la actitud de cada lector está determinada en gran medida por su situación geográfica, histórica y sociocultural. Asimismo, también indicamos que el autor incluye en su estudio el concepto de *comunidades interpretativas* propuesto por Fish (1980), que refiere al conjunto de estrategias interpretativas preestablecidas que, en un determinado momento, pueden mediar el encuentro del lector con el texto.

[94] En palabras de Schneider: "It is the effectiveness of such interventions by the narrator —enganging or distancing— that highlights a major difference between understanding characters in fiction and forming impressions in social cognition. In contrast to interpersonal understanding, the specific literariness of forming impressions of characters results from an additional stage of the narrator's mediation that is hardly ever unbiased" (2001: 615).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3. *Los comentarios de otros personajes.* Como sucede con el narrador, en primer lugar el lector evaluará la fiabilidad del personaje teniendo en cuenta "the *inner*fictional hierarchy of value systems" (2001: 615). Esto cobra especial importancia en la caracterización de un determinado personaje realizada por los personajes de la trama, cuyas distintas aproximaciones el lector se verá obligado a confrontar.

Por último, Schneider dedicó un espacio a la respuesta estética en consonancia con las *Theories of foregrounding*, herederas del formalismo ruso. Esta teoría abogaba por un doble proceso que experimenta el lector en su encuentro con la obra: la *defamiliarization*, que implicaba una desaceleración del proceso de acumulación de información y la *re-familiarization*, que comprendía la asimilación de la información y la estructuración del sentido una vez asimilada la información. Dependiendo de las experiencias previas del lector en la construcción del significado, la experiencia estética podía resultarle gozosa o desagradable. Schneider reforzó esta teoría con las aportaciones de la teoría psicobiológica de la mano de Daniel E. Berlyne:

> According to this theory, too great an amount of new, unexpected, complex, or incongruent stimuli leads to an excess in physiological arousal of certain areas of the brain, and this excess is experienced as unpleasant. The organism experiences as pleasant only a moderate rise of arousal or a decreasing arousal level after an arousal peak. Aesthetic enjoyment is therefore crucially linked to the individual perceiver's level of tolerance for new, unexpected, and complex stimuli, in other words, to the reader's ability to resolve foregrounding and complexity in a way satisfactory to him or her (2001: 616).

En lo que concierne a la teoría del personaje, Schneider diseñó dos hipótesis de acuerdo con las teorías anteriormente mencionadas. Respecto al plano del contenido, el lector debe hacer el esfuerzo de familiarizarse con prototipos que le resultan poco familiares y, en dicho empeño, tratar de encontrar cierto goce. Y, respecto al componente expresivo, trata de adaptarse a él para que la integración de la información en el modelo mental no se convierta en una tarea excesivamente ardua.

Una vez explicadas estas cuestiones, Schneider propuso un esquema (2001: 618) relativo a la recepción del personaje y a la formulación del modelo mental. El autor lo realizó basándose en otro previo —aunque no focalizado en la actualización del personaje— elaborado por Dietrich Meutsch (1986). No obstante, a pesar de emplear una estructura fija, advirtió que la dinámica de construcción del modelo mental es un proceso progresivo pues, una vez que el modelo ha sido

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

establecido en la mente de los receptores, estos continúan integrando información de la que se derivarán nuevas operaciones mentales.

Además, como ya se indicó, Schneider retomó el trabajo de Gerrig y Allbritton (1990), quienes a su vez utilizaron la investigación de Marilynn Brewer (1988) sobre procesos socio-cognitivos de *impression formation*.[95] El autor reformuló la propuesta de sus predecesores y ubicó la formación de impresiones en ambas estructuras: *top-down processing* y *bottom-up processing*. En el estudio que nos ocupa no se atribuye la estructuración progresiva del modelo mental a las apetencias de los lectores, sino a sus propias capacidades. De este modo, la *categorización* se llevaría a cabo mediante el *top-down processing* si el receptor ubica al personaje en una determinada estructura de conocimiento social alojada en la memoria a largo plazo. En la medida que se suma información, el modelo mental sería objeto de una *individualización*. Pero, en el caso de que no se reconociera la pertenencia del personaje en una categoría social, la formulación de impresiones reorientaría su dirección (*bottom-up processing*) y se efectuaría una *personalización*.

Schneider reflexionaba así sobre el trabajo de la memoria, que no será tan fundamental en la primera opción, como en la segunda. Esto es debido a que la formulación de la *personalización* requiere un seguimiento exhaustivo de las acciones y actitudes del personaje que, como sucede con las personas, pueden ser contradictorias en numerosas ocasiones. En este caso el proceso es continuado, la información limitada y tiende a un "parsimonious use of processing capacities" (2001: 617). Por ello, no es extraño —como ya adujeran Gerrig y Allbritton— que el lector trate de aplicar el *top-down processing* en primera instancia y, si con dicha estrategia fallara la recepción del personaje, esta se efectuaría de acuerdo con el proceso de *personalización*:

> Expressed in terms of mental-model construction, this means that in «categorization» readers try to establish a holistic mental model of the character early on, one in which, at that point, they integrate all information available from text and memory. The model will possess a number of well-defined features from which expectations, hypotheses, and inferences as well as explanations concerning that character's behavior can be generated. If the reader is unable (or unwilling) to categorize, the mental model of the character will be less specified and leave more space for input of additional information of all sorts. Few or no hypotheses and inferences can be drawn from such a personalized character model in its early stages (2001: 619).

[95] Schneider no utiliza la terminología que Gerrig y Allbritton heredaron de Brewer. Los términos de *category-based representation* y *person-based representation* son sustituidos por *categorization*, *individualization*, *decategorization* y *personalization*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Esta reflexión le sirvió a Schneider para compatibilizar de nuevo su modelo con el propuesto por James Phelan (1989), que demostró no solo que la atribución de la *función temática* del personaje (correspondiente a la *categorización*) es más habitual que la *función mimética* (correspondiente a la *personalización*), sino que la atribución de ambas funciones solo es posible con la integración de la información que late en el texto y aquella que aporta el lector. Sin embargo, Schneider fue más allá y reflexionó sobre los diversos tipos de *categorización* posibles de acuerdo con su esquema:

1. *Categorización social.* El modelo mental se basa en los estereotipos designados por la profesión o los roles sociales atribuidos al personaje, o bien de forma indirecta, gracias a determinados rasgos que permitan asociarlo a un modelo social establecido. Asimismo, forman parte de este tipo los personajes basados en un referente real que el lector real reconoce (p. ej. Napoleón).

2. *Categorización literaria.* Este modelo mental emerge cuando los lectores identifican ciertas convenciones de género y, entonces, las expectativas sobre el personaje se articulan de acuerdo con los patrones genéricos. Por otra parte, en el caso de que hallen similitudes con otros personajes de ficción, los receptores podrán establecer hipótesis que remitan a aquellas lecturas previas siempre que las huellas textuales guíen tales apreciaciones. Por ello, este tipo de categorización tiene en cuenta las relaciones intertextuales como detonantes de las expectativas de los lectores.

3. *Categorización textual específica.* Esta tiene lugar cuando el personaje es presentado en términos de invariabilidad y, a modo de consecuencia, la formulación de expectativas dependerá del modelo mental inicial originado por el texto. Este tipo de categorización, a diferencia de las anteriores, está favorecida en mayor medida por el *bottom-up processing*, procurando que el receptor focalice su atención en los principios internos del texto. El proceso de construcción del modelo mental se alargará, máxime si el contexto socio-histórico en el que aparece ubicado el personaje no resulta familiar para el lector.

La elección de un tipo específico de categorización no es sencilla. Ciertas señales textuales pueden guiarnos hacia un proceso de categorización literaria, pero, a su vez, ciertos

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

comportamientos o actitudes contradictorias del personaje pueden favorecer la reorientación de la estrategia inicial:

> This paradox can be explained by conceiving of plot structures as relatively vague and abstract schemata that involve a number of functional categories to be filled by the characters. A character may thus fill in a certain slot in a plot schema, without the mental model of that character automatically being filled with specific information on a larger number of traits (2001: 623).

Dada la apertura de numerosas posibilidades de categorización en una misma trama, los autores tendrán que dar pistas, bien para que el lector elija la categorización pretendida, o bien para guiarle por una dirección equivocada que le conduzca a romper sus expectativas y, posteriormente, a la formulación de la *descategorización* del modelo mental establecido.[96] El bloqueo de las inferencias previas fomenta la toma de consciencia del lector que, defraudado, se siente incitado a revisar su modelo. Dicha actitud es para Schneider el principio de la verdadera construcción del personaje: "This kind of model revisión invalidates most previous implicit inferences, and the failure of model construction drawns the reader's attention to the very construction process" (2001: 624). Por otra parte, debemos tener en mente que, si una vez que el personaje ha sido categorizado se añade más información sobre su figura, el modelo mental sufrirá ciertas modificaciones que conducirán al lector a efectuar una *individualización* sobre el mismo, como ya adujeron Gerrig y Allbritton (1990: 388).

En segundo lugar, el modo de recepción que atañe a la *personalización*, si bien es menos común, no es menos importante. Incluso —argumentaba el autor— su estructuración puede desarrollar una respuesta emocional y cognitiva más interesante que demanda un mayor esfuerzo de la memoria de trabajo (2001: 625). Si la *categorización* emplea el *top-down processing*, la *personalización* se basa en el *bottom-up processing*, "which pays more attention to individual bits of incoming infomation" (2001: 625). Recordemos que tiene lugar cuando el receptor no es capaz de asimilar la información en estructuras preestablecidas de conocimiento para efectuar la *categorización*. Pero el proceso de personalización requiere una continua consciencia de las estrategias narrativas, así como del aporte progresivo de información sobre las propiedades del personaje que fundamentarán el modelo mental.

[96] La *descategorización* también puede producirse por causas aparentemente más triviales. Una de ellas es la tematización de estos procedimientos cognitivos en el corazón de la diégesis (2001: 621). En investigaciones precedentes sobre procedimientos de caracterización se ha demostrado que un personaje queda caracterizado en su intento de caracterizar a otro. Sus predicados —heredados de su particular sistema de valores— pueden influir en mayor o menor medida en la «categorización» que lleve a cabo el receptor que, en numerosas ocasiones, tendrá que corregir su esquema y elaborar una *descategorización*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Las estrategias que pueden reorientar la atención del lector hacia este modo de recepción son incontables: la supresión de los comentarios del narrador, la presentación de los personajes *in medias res*, la confrontación de predicados contradictorios elaborados por distintos personajes o la reproducción compleja de los estados mentales de los personajes fueron algunas de las propuestas por Schneider (2001: 625). En la línea de Gerrig y Allbritton (1990), también el autor valoró la respuesta emocional del receptor como valor añadido a la consecución del proceso de personalización. No obstante, añadió que, en ocasiones, la emotividad impide que el lector evalúe los indicadores de una posible categorización. El lector tendría que asumir entonces la emergencia de una posible *despersonalización*. Y, por consiguiente, también un período de desconcierto que Schneider considera positivo, como ya observamos anteriormente.

Valoremos la emergencia de los procesos de categorización y personalización de un personaje de *The Hours*, novela de Michael Cunningham publicada en 1998. *The Hours* fue el título que había elegido inicialmente Virginia Woolf para una obra que finalmente llamó *Mrs Dalloway.* Como sucediera en esta obra con la señora Dalloway, *The Hours* presenta la historia de tres mujeres a lo largo de un solo día. En primer lugar, el personaje de Virginia Woolf se encuentra a las afueras de Londres, en Richmond. Allí reside con su marido Leonard, se recupera de un grave episodio de salud mental y escribe *Mrs Dalloway* en pleno 1923. En segundo lugar, Laura Brown vive en Los Ángeles junto a su marido Dan y su hijo Richie en 1949. Y, por último, Clarissa Vaughan es una editora de éxito en el Nueva York de finales del siglo XX. Convive con su hija Julia y su actual mujer, Sally. En ese momento ultima los preparativos de una fiesta en honor a su amigo Richard, un brillante escritor enfermo de SIDA que acaba de ganar el premio Carrouthers de poesía.

En nuestro caso solo nos centraremos en el personaje de Laura Brown ya que, por razones de espacio, resulta imposible abordar la complejidad que también caracteriza al resto. Su participación en la trama comienza cuando se despierta y retrasa incorporarse a su rutina diaria para continuar leyendo *Mrs Dalloway.* Reconoce que puede permitirse esa licencia porque está embarazada y porque el resto del día lo pasará preparando la casa y haciendo una tarta para celebrar el cumpleaños de su marido. La lectura de esas páginas cuando aún está en la cama —se muestran los fragmentos de la novela que está leyendo Laura— motiva que el personaje añore su etapa de juventud, antes de casarse, en la que la lectura era su mayor afición: "Así que ahora es Laura Brown. Laura Zielski, la solitaria, la lectora incesante, ha desaparecido, y su lugar lo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ocupa Laura Brown" (2003: 41). Pero prestemos atención al siguiente fragmento que figura líneas después:

> Mientras empuja un carrito por el supermercado o arreglan el pelo en la peluquería, se pregunta si las demás mujeres no están todas pensando lo mismo, en una medida u otra: he aquí el espíritu ingenioso, la mujer de las tristezas, la de los júbilos trascendentes, que preferiría estar en otra parte, que ha accedido a efectuar tareas sencillas y esencialmente necias, examinar tomates, sentarse debajo de un secador, porque es su arte y su deber. Porque la guerra ha terminado, el mundo ha sobrevivido, y aquí estamos todas formando hogares, pariendo y criando hijos, creando no sólo libros y cuadros, sino todo un universo, un planeta ordenado y armonioso donde los niños están a salvo (si no felices) y donde los hombres que han visto horrores inconcebibles, que se han comportado bien y con bravura, vuelven al hogar de ventanas iluminadas, perfumes platos y servilletas (2003: 43).

Si, de acuerdo con Schneider, lo natural es que el lector elabore primero una categorización del personaje, lo lógico es encuadrar el personaje de Laura dentro de la denominada *categorización social*, que obedece al proceso *top-down.* En efecto, en 1949, Laura representa el tipo social correspondiente a la mujer de un veterano de guerra, amorosa madre de familia, cuidadosa ama de casa y dueña de un buen aspecto. A su vez, este tipo social comienza a individualizarse cuando, ya desde un inicio, la propia Laura se cuestiona su papel:

> Se cepilla los dientes, se cepilla el pelo y comienza a bajar la escalera. Se detiene a unos pocos peldaños del pie de la escalera, escuchando, esperando: de nuevo se siente poseída (parece estar empeorando) por una sensación como de ensueño despierto, como si se hallara en los bastidores, a punto de salir a escena a interpretar una obra para la que no está vestida adecuadamente y para la que no ha ensayado lo suficiente (2003: 44).

El fragmento anterior reformula las impresiones del lector que, abandonando el proceso *top-down* reorienta el modelado del personaje con el proceso *bottom-up*, que conduce a la *personalización* del personaje. Esto sucede aunque la propia Laura se reafirme en el tipo que representa: "No subirá a su cuarto, a reanudar la lectura. Se quedará con el niño. Hará todo lo que sea necesario, y aún más" (2003: 49). De este modo, el dilema que vive Laura en su interior se refleja en el desconcierto del lector, pues, en la experiencia de la recepción, comprueba como los procesos de *categorización* y *personalización* se contaminan.

Sin embargo, varios capítulos más adelante, una vez que Laura ha cocinado la tarta para el cumpleaños de su marido, recibe la visita de su vecina Kitty. Laura trata de ocultar el nerviosismo que le produce la compañía de su amiga, pero su estado de ánimo cambia cuando

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

esta le cuenta que le han encontrado un tumor en el útero y tiene que ingresar en el hospital unos días para valorarlo. Kitty confiesa que no le serviría de nada preocuparse y, con cierta positividad, admite que quizá así se pueda explicar el motivo por el que no se puede quedar embarazada. Entonces sucede algo aparentemente inesperado. Mientras se dan un abrazo, de repente, los labios de ambas se juntan ante los ojos del pequeño Richie. Cuando Kitty se marcha, Laura va inmediatamente a la cocina y arroja a la basura la tarta que había hecho. Con esa acción, el lector también está invitado a desperdiciar definitivamente la *categorización social* del personaje para decantarse por su *personalización*, que parece que comienza a imponerse con la posibilidad de que Laura esté ocultando su homosexualidad tras una vida apacible.

No obstante, el encuentro con Kitty despierta a su vez otra alternativa que reestructura la información expuesta hasta ahora en una *categorización literaria*. Inevitablemente, los lectores que hayan leído o estudiado *Mrs Dalloway*, habrán reconocido las alusiones intertextuales que convergen en el personaje de Laura. Como Clarissa Dalloway en la novela de Woolf, también la vida de Laura está enmarcada en un periodo de posguerra. Y, como la protagonista de la obra de 1925, también prepara una fiesta, aunque más modesta. Del mismo modo, si Clarissa lamenta "ser la Señora Dalloway; ni siquiera Clarissa ya; tan solo la señora de Richard Dalloway" (Woolf, 2003: 16), la protagonista de Cunningham —reiteramos— piensa que "Laura Zielski, la solitaria, la lectora incesante, ha desaparecido, y su lugar lo ocupa Laura Brown" (Cunningham, 2003: 41). De hecho, ambas fueron lectoras voraces en su juventud. Por otro lado, si leyendo *Mrs Dalloway* Laura se pregunta qué llevo a Virginia Woolf a sucididarse, Clarissa piensa en la enfermedad mental de Septimus Warren Smith. Pero, sobre todo, es ese beso con Kitty lo que conduce a otro beso que aconteció en *Mrs Dalloway* entre Clarissa y su antigua amiga, Sally Seton.

Después del episodio vivido con Kitty, Laura deja a su hijo con una vecina y conduce su coche hasta un hotel. Siente la necesidad de sentirse libre por unas horas y allí, leyendo *Mrs Dalloway*, piensa que sería fácil morir. Pero rápidamente rechaza esa idea: "Dice estas palabras en voz alta, en la habitación limpia y silenciosa: «no lo haría nunca». Ama la vida, la ama sin remedio" (2003: 146). Entonces, hará algo distinto. Celebrará la fiesta del cumpleaños de Dan y, tiempo después, dará a luz a la niña que espera y abandonará a su familia. Su hijo Richie crecerá, se convertirá en el gran escritor que ganará el Carrouthers, se arrojará por la ventana y nunca podrá asistir a la fiesta que Clarissa Vaughan había preparado para él.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sin embargo, Clarissa Dalloway sí celebra su fiesta en la obra de Woolf. Y, durante esa velada, se entera del suicidio de Septimus: "Ella había escapado a la destrucción. Pero aquel joven se había suicidado" (2003: 208). Laura tampoco sucumbió la muerte. Al contrario, vivió lo suficiente para saber que su hijo Richard se había lanzado al vacío. La diferencia fundamental entre ambas, Laura Brown y Clarissa Dalloway, es que, en el caso de la primera, no es un conocido, sino su propio hijo el que fallece. Esta última cuestión transforma la *categorización literaria* efectuada hasta ahora en una nueva *personalización* en la que todavía late la *categorización social* inicial.

Horas después de que Richard muera, Clarissa Vaughan tiene la generosidad de acoger en su casa a una anciana Laura Brown. La primera es una editora consagrada y bisexual, que comparte su vida con una mujer y a la vez es madre de una hija. La segunda, cincuenta años atrás, ni siquiera se atrevió a soñar con editar un libro —tan solo quería leer tranquila, a solas— o a enamorarse de una mujer porque fue víctima de la categorización social impuesta por la época que le tocó vivir. Con la muerte de su hijo, Laura paga la penitencia de haber sucumbido a su propia descategorización marchándose de casa. Pero, cuando la Clarissa del siglo XXI la recibe y no la juzga, el lector es capaz, en un mismo ejercicio emocional, de comprender que, más allá de una *categorización social* y una *categorización literaria*, Laura Brown fue fiel a su propia *personalización* y eligió ser Laura Zielski.

En conclusión, tras el análisis del personaje del Laura Brown, puede afirmarse, como ya hiciera Schneider, que los modelos mentales de los personajes literarios son «complejos», porque integran unitariamente la información procedente de diversas fuentes; son «flexibles», porque están sujetos a cambios durante la progresión; y, por esta razón, también son «dinámicos», ya que el receptor los revisa constantemente (Schneider, 2001:28). Como hemos visto, los dos tipos de modelos posibles son el resultado de dos procesos distintos, la *categorización* y la *personalización*. Pero esta estandarización no debe restringir las potenciales posibilidades de un personaje. En efecto, el hecho de que los modelos dependan de las pistas textuales, del conocimiento preestablecido del lector y del componente afectivo que este atribuye al personaje son factores que condujeron a Schneider a plantearse la necesidad de que este objeto de estudio debía continuar siendo analizado en un contexto empírico.

Llegados a este punto queda claro que en los albores del siglo XXI ya no había un interés generalizado en la construcción del personaje, sino más bien en su reconstrucción a partir de una actividad mental. Esta opera en el marco intratextual (en las mentes de los personajes), en el

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

marco extratextual (en las mentes de los lectores) y en el marco virtual que propicia la emergencia del personaje como el resultado de una actividad intermental. Alan Palmer (2004) quizá sea el teórico que mejor ha enlazado estos procedimientos que se atribuyen indistintamente a los sujetos real y ficticio. Su trabajo está notablemente influenciado por la semántica de los mundos posibles, especialmente por *Heterocósmica*, el trabajo de Doležel al que dedicamos un apartado especial en esta investigación y, asimismo, por un volumen editado por Herman en 2003, titulado *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, que despertó nuevas inquietudes en los investigadores.

2.11. 2. El modelo intermental

Luis Beltrán Almería (1992) ha sostenido que el personaje en la novela se expresaba principalmente mediante dos vías: la voz y el pensamiento. Existía una tercera vía, la conformada por lo que escribe en diarios, cartas, notas e incluso producciones literarias (1992: 50). En este subcapítulo nos ocuparemos principalmente de la evolución de la segunda vía, pues gracias al interés histórico y a la investigación de las formas de expresión del pensamiento del personaje se ha precipitado la configuración de una mente ficcional en los últimos tiempos. Por lo tanto, la actividad mental, asociada al personaje y vehiculada a través de la verbalización de su intimidad ya no es solo un aspecto caracterizador, tal y como reclamaba Margolin a finales del siglo XX, sino que a principios del siglo XXI es un hecho constitutivo de la propia ontología del personaje, enraizada ya en la experiencia estética del receptor del relato.

El interés por la vida interior de los seres de ficción no es en absoluto novedoso.Ya en la segunda década del siglo XX Bajtín introdujo un concepto fundamental a la hora de explicar el personaje narrativo: la *autoobjetivación*. Desde su particular poética de la alteridad y, teniendo en cuenta el concepto de héroe y no lo que hoy conocemos por personaje, Bajtín enfrentó esta figura con el *otro*, su autor. De acuerdo con Tatiana Bubnova, que ha estudiado este aspecto en la obra de Bajtín, "el Otro es la primera condición de la emergencia del sujeto que se dice «yo». El postulado ontológico no sería entonces «yo soy» (…), sino un «yo también soy», mediante el cual se otorga la primogenitura al Otro" (2000: 17). Desde la perspectiva literaria, para Bajtín, el héroe es «lo expresado», un sujeto pasivo frente a la dimensión activa del autor que «lo expresa»; pero la «forma» en la que es expresado el héroe, que a su vez materializa la faceta activa de su autor, corresponde al héroe y no al autor: "ha de ser adecuada, pero no como su

USC DE COMPOSTELA

expresión potencial propia" (2000: 98). Según Bajtín, el autor y, de igual manera, el receptor, gozan de una privilegiada posición externa, que solo desaparece cuando el autor se fusiona con el héroe produciéndose, entonces, "una expresividad pura: resultado de una actividad de un héroe respecto del cual no hemos conseguido ubicarnos fuera" (2000:98). Manteniendo esa distancia concebimos dos formas: la forma espacial, que "es la forma del héroe y su mundo en tanto que sujeto", y la forma estética, que "se fundamenta desde el interior del Otro, el autor". Solo hay una manera de disuadir la valoración externa, el ejercicio de la confesión-rendimiento de cuentas:

> Cuando aparece un intento de fijar a la persona de uno en tonos de arrepentimiento, a la luz del deber ser moral, surge la primera forma esencial de objetivación verbal de la vida y la personalidad (es decir, la vida personal no abstraída de su portador) que es la confesión. El elemento *constitutivo* de esta forma es el hecho de ser ella precisamente una *autoobjetivación*, de que se excluya el Otro con su específico enfoque *privilegiado*; solamente la actitud pura del yo con respecto a uno mismo es el principio organizador del enunciado ([1979] 1982: 126).

La confesión del personaje, su autoobjetivación, es percibida por el lector como una experiencia estética, instaurándose de nuevo la distancia fruto de la valoración externa una vez que el personaje ha experimentado dicho distanciamiento consigo mismo:

> Nuestra percepción de la confesión inevitablemente va a tender a una estetización. Bajo este enfoque, la confesión aparece como materia prima para una elaboración estética posible, como contenido de una obra literaria posible que se aproximaría a una biografía. Al leer nosotros la confesión, aportamos con el mismo hecho de lectura una extraposición valorativa con respecto a su sujeto El contemplador comienza a inclinarse por la autoría, el sujeto de la confesión del ajuste de cuentas llega a ser personaje (1982:131).

Su interés por la exposición de la conciencia biográfica del personaje —también por la autobiografía— propició que Bajtín evaluara cómo el creador literario se acerca al héroe sin coincidir totalmente con él, es decir, separando dos cuestiones: "¿Cómo me estoy representando? a diferencia de la pregunta, ¿Quién soy?" (1982: 133). Halla la respuesta en la disposición de una actitud valorativa, pues para llevar a cabo una autoobjetivación se precisa alcanzar la valoración externa de uno mismo. En otras palabras, para asumir la conciencia biográfica, es necesario el desdoblamiento que subyace en la percepción sujeto-objeto.

Tiempo más tarde, James Phelan, Robert Scholes y Robert Kellogg (1966) consideraron que la vida interior del personaje supone el elemento más potente de su caracterización y que la verbalización o confesión de esas verdades internas constituirían uno de los mayores puntos de

UDC UNIVERSIDADE

engagement del lector por su potencial mimético. Los autores percibieron la importancia de la vida interior del personaje ya en *La Ilíada* (concretamente se refieren a un pasaje del libro XXI), no sin antes mencionar la opacidad que caracterizaba a los personajes en los tiempos de Homero. De sobra es sabido que en las narrativas clásicas solo las acciones constituían la progresión del argumento. Pero, ¿qué ocurre cuándo la acción cesa? En el caso que los ocupa se centran en lo ocurrido en el intervalo entre dos grandes batallas. Muerto Héctor y muerto Patroclo, Aquiles dirige unas palabras al hijo de su oponente advirtiéndole que su destino es la muerte, el mismo destino que él ha elegido para sí mismo. Asumiendo su propia muerte, el héroe bendecido por los Dioses, reafirma su humanidad: "He has chosen to live gloriously and die young rather than enjoy a long and peaceful life […]. Along with this mythic and quite anti-mimetic conception, we have the words of Achilles, which are unmistakably the words of a living breathing man" (1966: 163). Nada tiene que ver esta caracterización puntual, aunque absolutamente reveladora, con los personajes poliédricos que atesorará la historia de la literatura. Pero los autores insistieron en que incluso los héroes clásicos son conscientes de sus propias elecciones, fruto de una latente actividad mental. Esta primera consideración vehiculó que elaboraran una retrospectiva sobre cómo se ha utilizado durante siglos el mundo interior de los personajes, obteniendo razones que les llevaron a afirmar que el pensamiento, bien desde la retórica, con el monólogo interior, o desde la psicología, con el *stream of consciousness*, adquiere mayor importancia de la que podría conllevar cualquiera de las acciones del personaje en su (propia) caracterización.

En 1978, Dorrit Cohn ya reveló su interés por las novelas que mostraban personajes reflexivos y escenas de "self-communion" (1978: 5) y Ann Banfield, años después, afirmaría en su libro *Unspeakable Sentences* (1982) que "the language of narrative has the resources for a picture of the activities and states of the mind commensurate with the most sophisticated theories of knowledge and consciousness" (1982: 210). Cohn estableció cuatro modos principales de expresión del pensamiento en la narrativa impersonal. En primer lugar, la *psiconarración* es la técnica mediante la cual el narrador reproduce los pensamientos de los personajes en estilo indirecto. De acuerdo con Beltrán Almería, en muchas ocasiones, esta técnica puede ceder su protagonismo a otra, el denominado *discurso del personaje disperso en la narración*. El segundo modo expuesto por Cohn es el *monólogo citado* y se caracteriza por reproducir los pensamientos del personaje en primera persona canalizados a través del estilo directo. Beltrán Almería sostuvo que Cohn privilegiaba esta denominación frente a la clásica de *monólogo interior* para

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

diferenciarla del siguiente tipo, también «interior» como veremos (1992: 125). El *monólogo narrado* quizá sea la técnica más complicada —aunque también la más flexible— porque, como la propia autora indicaba, alberga características que se encuentran en las dos anteriores:

> [The] name suggest its postiton astride narration and quotation. Linguistically it is the most complex of the three techniques: like psycho-narration it maintains the third-person reference and the tense of narration, but like the quoted monologue it reproduces verbatim the character's own mental language (1978: 14).

Villanueva lo identificó con el *estilo indirecto libre* y lo definió como "forma de discurso que cabe calificar de «neutral», porque permite reflejar, de forma convincente y vivaz, el pensamiento del personaje sin prescindir de la tercera persona del narrador" (2006: 27). Por su parte, Beltrán Almería se sumó a esta comparación y, además, lo distinguió como un enunciado dual protagonizado por un sujeto enunciativo personal y un sujeto cognitivo impersonal.[97] Por último, mediante el *monólogo autónomo* —similar al *stream of consciousness* del marco anglosajón—, los pensamientos del personaje son mostrados tal y como se producen, sin la sumisión a ciertas reglas narrativas que favorecen su estilización.

Respecto a la narrativa personal, Beltrán Almería apuntó que Cohn diferenciaba *narración disonante* (dos sujetos: ahora y pasado) y *narración consonante* (fusión de ambos sujetos), pero que no distinguía sujeto de la enunciación y sujeto cognitivo: para Cohn solo hay un «Yo» (1992: 152). El investigador consideró necesario reformular las reflexiones de Cohn y distanciar dos sujetos enunciativos. En sus palabras, "no es posible distribuir espacios temporales sin remitirlos a sujetos enunciativos concretos" y, por ello, disoció el sujeto enunciativo de "autor, un ente ajeno al mundo de la ficción", del sujeto enunciativo del "personaje narrador, del que emana la ficción narrativa" (1992: 155). Teniendo en cuenta estas cuestiones, Beltrán Almería clasificó tres modos de pensamiento en primera persona, además de tres variantes del *monólogo autónomo* de Cohn encuadradas en la narrativa personal.

En primer lugar, la *psiconarración* se percibe fácilmente en las narrativas objetivistas —al contrario que en las subjetivistas— en las que existe una intención real de actualizar el pasado (1992: 159-160). El *monólogo autocitado* (concepto de Cohn) refiere a la cita directa de un pensamiento del pasado, "la simulación de una memoria perfecta" (1992: 161). La relevancia del siguiente modo, el *monólogo autonarrado* de Cohn, la encontraba Beltrán Almería en el

[97] En consonancia con Paul Ricoeur, Beltrán Almería distingue una «voz dual» en el discurso narrativo. Así disocia un sujeto enunciativo que "actúa sobre la elección y organización de elementos lingüísticos" y un sujeto cognitivo o de conciencia "que actúa sobre el contenido temático del discurso" (1992: 37).

privilegio del sujeto cognitivo del pasado, frente al sujeto cognitivo del presente que reproduce dichos pensamientos pretéritos. Por último, el investigador dedicó un capítulo aparte a las variantes del *modelo autónomo*. Cohn ya había distinguido dentro de esta categoría el *monólogo autobiográfico* y el *monólogo memoria*. En el primero, un hablante narra su propio pasado para sí mismo, generalmente con el aporte de una carga retórica perceptible. Mientras que en esta situación el acto comunicativo se mantiene produciéndose a un tiempo el desdoblamiento del sujeto que narra y escucha, en el *monólogo memoria* el sujeto se despersonaliza dejando a paso a la propia voz de la memoria. Por otra parte, siguiendo a Genette (*discours immédiat*), Beltrán Almería estableció un *monólogo inmediato* para aquellos que no puedan identificarse con una forma autorreflexiva y un *monólogo autorreflexivo*, justamente por lo contrario, ya que presentan la sustitución de la segunda persona por la primera sin perder su carácter especular (1992: 76). Beltrán Almería concluyó su exposición recordándonos que "la conciencia abierta es el último reducto de la verdad; de sus ruinas nace hoy el lenguaje" (1992: 192).[98]

Como veremos, casi dos décadas después de esta reflexión, Palmer atribuyó a la conciencia desvelada un fuerte potencial para estimular la construcción del personaje. Sirva también de recordatorio que Cohan sostuvo que la percepción sujeto-objeto que el personaje tiene de sí mismo supone un valor añadido para vehicular que el lector consolide esta «doble construcción» que atañe al personaje y a él mismo: "as subject (becoming involved in the representation) and object (whatching that involvement occur)" (1983: 16-17). Como vimos, en su trabajo citaba explícitamente la influencia de Cohn e Iser. Por lo tanto, la intersubjetividad, derivada de la actividad mental de los personajes en el marco interno del relato y de los lectores en el marco externo del mismo, se convierte ya en el caldo de cultivo de la relación que enlazaría al personaje con las ciencias cognitivas décadas después. En esa misma década, Phelan se hizo eco de este nuevo foco de interés. En su perspectiva retórica dedicó un apartado a la progresiva revelación del personaje mediante su actividad mental para vehicular la emergencia de la *audiencia del autor* (1989: 202-205). También en estos años, pero con objetivos diferentes, tanto los abanderados de la narratología clásica como los teóricos de la semántica de los mundos posibles, comenzaron a prestar atención por los estados mentales de los personajes. Sin embargo, solo los segundos integraron esta cuestión de forma pormenorizada en el análisis de esta categoría narratológica.

[98] Francisco Álamo Felices recientemente ha publicado un trabajo sobre el monólogo teniendo en cuenta las diferentes modalidades propuestas y su abordaje por distintos autores. Álamo Felices considera esencial el estudio de esta técnica discursiva para valorar la caracterización del personaje en las últimas décadas. La crisis del sujeto en la posmodernidad literaria también se ha explicado a través de esta faceta del discurso del personaje (2013: 179-201).

En el año 2000, Amélie Rorty volvió a interesarse por la dimensión subjetiva del personaje recuperando la perspectiva de las primeras aportaciones. La autora recuperó los conceptos de *conciencia* y *consciencia* para argumentar una posible autodefinición de los seres de ficción. Siguiendo a Rorty, "la invención de la individualidad" nace del contraste entre el interior y el exterior del personaje, lo que se convierte en un contraste entre su dimensión individual y su dimensión social vista como una mascarada (2000: 547). Esta diferenciación puede ejecutarse a partir de lo que la autora denominó "conscientious consciousness" (2000: 547), la consciencia por conciencia que el personaje obtiene mediante un ejercicio de autorreflexividad: "that reflection on inwardness that leads the individual to a unique mode of sensibility" (2000: 548). Para Rorty, en la línea de Kellogg, Scholes y Phelan (1966), el personaje entendido como individuo ya no queda definido por lo que *hace*, sino por lo que *elige*:

> From James, we move to Sartre, and from Woolf to Beckett. There is nothing to be alienated; everything could have been otherwise and remained the same. Such wholly unique individuals become obsessed with the horrors of choice: they come to see themselves as the inventors of their own principles, inventors without purpose, direction, or form. Because they are defined by their freedom, they no longer choose from their natures but choose their identities. But since such choice is itself ungrounded, they are simply the act of choosing; their attempt to submerge themselves in their choices is a necessary act of bad faith (2000: 548).

De acuerdo con lo expuesto en el párrafo citado, la libertad, la arbitrariedad y la conciencia biográfica están implicadas en el acto de elegir, porque, aun teniendo en cuenta sus características físicas y psicomorales así como su ubicación en un espacio y un tiempo concretos, el personaje elige y, a través de esa elección, se autodetermina. Y esto le sirve al lector desde su posición privilegiada —como ya indicara Bajtín— para desviar su interés hacia la subjetividad del personaje, que no es advertida tanto por sus acciones, como por su mente en acción. No obstante, el trabajo de Rorty no dio cuenta de la funcionalidad multidimensional de las mentes ficcionales, ni en la expresión del hecho artístico, ni tampoco en la concreción del objeto estético. Pero esta labor debe abordarse también desde las ciencias cognitivas y el trabajo de Palmer supuso un avance significativo en la interpretación de este objeto de estudio.

En 2004 se publicó *Fictional Minds*. Esta obra emergió en parte como crítica al estudio de las mentes de los personajes llevado a cabo en las últimas décadas. Palmer explicó que las principales líneas de investigación se habían centrado en lo que se conoce como *inner speech* (discurso interior), mientras que su propuesta pretendía el estudio de la funcionalidad global de las mentes de los personajes en las novelas. Este investigador argumentaba que la narrativa es, al

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

fin y al cabo, la puesta en escena de un funcionamiento mental ficcional y, por ello, la co-construcción de las mentes de los personajes por narradores y receptores es primordial para entender la maniobra narrativa en su totalidad.[99] Por una parte, durante la recepción, el público utiliza los conocimientos adquiridos en el mundo real, incluyendo el aprendizaje derivado de otras lecturas —recordemos las respectivas Enciclopedias de Eco y Doležel— para constituir subjetivamente los personajes y el mundo posible en el que figuran. Pero, de acuerdo con la tesis del autor, la comprensión del funcionamiento mental de los seres ficcionales es fundamental para que el lector acceda y reconstruya la propuesta del texto.

Por ello, el autor utilizó el término *mind* como alternativa a otros, tales como *consciousness* o *thought*, porque acoge todos los aspectos que guardan relación con la vida interior de los personajes, "not just cognition and perception, but also dispositions, feelings, beliefs and emotions" (2004: 19). Palmer insistió en el uso de este concepto integral principalmente para distanciarse de las aproximaciones anteriores a la denominada vida interior de los personajes, que, tal y como advertimos, a juicio del autor distaban de comprender el funcionamiento mental de los seres de ficción en su totalidad:

> *Fictional Minds* argues that the constructions of the minds of fictional character by narrators and readers are central to our understanding of how novels work because, in essence, narrative is the description of fictional mental functioning. However, narratology has neglected the whole minds of fictional characters in action. As first sight this may seem to be an implausible claim. Surely characters' minds are considered within a number of the subject areas that make up narrative theory? For example: the study of how narrators give readers direct access to characters' thoughts (the speech category approach); the analysis of the structure of narrative stories in which characters are considered as units or functions within the structure; the concept of focalization or point of view; and the issue of characterization, or how narrators and readers use the various sorts of knowledge of characters types that are gained from real life and other novels in order to build a sense of a character's personality. My answer is that these perspectives do not add up to a complete and coherent study of all aspects of the minds of characters in novels. What is required is a holistic view of the whole of the social mind in action that avoids the fragmentation of the approaches listed earlier (2004: 12)

[99] Palmer atribuye al narrador la responsabilidad de lo escrito en el texto (2004: 17). Aunque sigue a Prince en sus definiciónes de *autor implícito* (responsable de los sucesos, su orden y el sistema de valores presente en la narrativa) y *narrador* (la voz encargado de transmitirlos), Palmer decide ausentarse de este debate histórico y prefiere referirse únicamente al narrador como figura que orquesta todas las voces. Por otra parte, a su juicio, el *lector implícito* es el lector ideal inferido a través del texto y, por lo tanto, considera que es necesario presuponer un alto grado de correlación entre la figura ideal y real del lector (2004: 18). Esta aserción se aclara más adelante cuando el autor explica que, según su punto de vista, la teoría de la recepción explica la relación histórica entre las mentes reales y las mentes ficcionales: "This kind of study would be enriched by the theory suggested here, which could help to establish the precise means by which fictional minds have been constructed by the historical readers of particular periods" (2004:22).

Palmer apostó por remodelar la noción de *acción*, ejecutada por los actantes y vinculada a la categoría de la *historia*. A su juicio, la actividad mental previa a las acciones de los personajes reformula intrínsecamente este concepto, manifestándose a través de categorías que figuran en el nivel del *discurso*. Por ello, Palmer disentía de la separación de *historia* y *discurso* narrativos:

> Story analysis relates primarily to the structures contained in the story, while any comprehensive consideration of fictional minds must focus both on the action contained in the story and also on the presentation of the accompanying consciousness in the discourse. It is revealing that the language of actants and functions is totally alien to the language of fictional minds and consciousness. When characters are not seen as beings, issues of consciousness do not arise. Of course, characters are elements in the narrative structure as well as beings […]. The perspective that I envisage addresses the gulf between the story and discourse sides of narratology (2004: 31).

El autor abrazó la terminología de la teoría de los mundos posibles mediante el empleo de la noción de *storyworld* y, además, acogió para su uso particular el concepto de *embedded narratives*, término que Marie Laure Ryan formuló para referirse a la conexión mental entre lectores y personajes: "Any story-like representation produced in the mind of a character and reproduced in the mind of the reader" (1986: 320). Palmer consideraba que la comprensión del texto requiere que los lectores elaboren un *continuing consciusness* a lo largo de la progresión del relato, extraído de los aislados pasajes en los que aparecen los distintos personajes y también, siguiendo a Iser, a partir de lo no escrito, es decir, mediante el llenado de los vacíos textuales. Años después se reafirmaría relacionándolo con las estructuras cognitivas del lector:

> Because fictional beings are necessarily incomplete, cognitive frames such as the continuing consciousness frame are required to supply the defaults that fill the gaps in the storyworld and provide the presuppositions that enable the reader to construct continually conscious minds from the text (2011: 204).

De acuerdo con Palmer, para construir la mente global que atesora la narrativa, el lector debe inferir la actividad intramental de los personajes respecto a sus acciones, la actividad intermental o pensamiento compartido, y lo que Palmer denominó *doubly embedded narratives*, es decir, las versiones de un mismo personaje elaboradas en la mente de uno u otros personajes. Esto nos permite concebir el texto ficcional como producto de la intersubjetividad de individuos reales y no reales:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> The fictional text is primarily seen not as the representation of an objective storyworld, but as the interconnection of all of the subjective embedded narratives

> of all the characters who inhabit that fictional world. When we study the fictional mind of, say, Lydgate in *Middlemarch*, we do not simply study the episodes of this inner speech that are presented in the three speech modes. We study the storyworld of the novel as it is experienced from his subjective point of view. It is by these means that we study the whole of his mind in action. When we study Lydgate in this way, what we are studying is the me that is Lydgate. This point is really a restatement in different terms of Bakhtin's view that the novel should be polyphony of independent, subjective voices and not a monological and objective representation of others by a dominant narrator (2004: 152).

Años más tarde, el autor maduraría estas cuestiones en *Social Minds in the Novel* (2010) y en "Social Minds in Fiction and Criticism" (2011), artículo que inauguró las respuestas de reconocidos narratólogos a la teoría de Palmer en el volumen 45 (2) de la revista *Style.*

Habiendo examinado las principales propuestas contenidas en *Fictional Minds* (2004), siete años más tarde, Palmer asumió dos direcciones para estudiar la vida mental en la novela. La denominada *perspectiva interna* se ocupaba de los estados mentales privados del personaje y la *perspectiva externa* se hacía cargo de la mente pública y compartida, y, en definitiva, de la construcción de la mente social ficcional. De esta forma, Palmer presentó nueve binomios que reproducimos textualmente con traducción propia: mentes privadas/mentes sociales; pensamiento intramental/pensamiento intermental; identidad personal/identidad situada; atribución en primera persona/atribución en tercera persona; subjetividad propia/subjetividad de otros; focalización/aspectualidad; introspección/ teoría de la mente; corriente de la conciencia/ consciencia continua, y monólogo interior/ dialogismo bajtiniano (2011: 212).

Los pares mostrados se relacionan en términos de oposición o complementariedad y Palmer los explicó pormenorizadamente, pues no eran conceptos sencillos. Por ejemplo, el término *aspectualidad* —Palmer seguía a John Searle en este punto— es un complemento de la focalización de un determinado personaje porque, precisamente, el objetivo es indagar sobre la perspectiva de los personajes que no ostentan el estatuto focalizador. Aquí se concede también especial importancia al *consciencia continua*, el ejercicio que permite al receptor elaborar la construcción continua de los seres de ficción independientemente de su aparición en pasajes aislados (2011: 212). Asimismo, el par *subjetividad propia/ subjetividad de los otros* revela la formulación de la subjetividad construida por uno mismo y aquella reconstruida por terceras voces. Del mismo modo, La *identidad situada* supone un balance entre la percepción del «sí mismo» y la percepción de otros sobre aquel personaje, también constitutiva de su identidad a los ojos del lector.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La teoría de la atribución explica los procesos que llevan a cabo personajes y lectores a la hora de designar estados mentales sobre «sí mismo» y sobre los demás.[100] La identidad situada es fruto de nuestra capacidad de reconocer el *pensamiento intermental*, ese pensamiento intersubjetivo opuesto al pensamiento individual y privado. Palmer consideró que esta característica era perceptible en la mayoría de las narrativas y objeto de notable importancia porque, como sucede en el mundo real, también en los mundos de ficción las principales líneas de pensamiento emergen de la naturaleza relacional de los individuos influenciados por sus parejas, familias, amigos, empresa, comunidades, etc. (2011: 213).

En definitiva, el objetivo de Palmer fue situar el sistema cognitivo intermental en el centro del análisis novelístico. Si el lector es consciente de cómo todas esas mentes cooperan en el corazón del relato, estará más próximo a entender la progresión del mismo. Esto no quiere decir que las mentes ficcionales sean fácilmente legibles; por ello, el trabajo que resta en adelante consiste en dilucidar las técnicas que nos conduzcan a un mejor entendimiento de este objeto de estudio.[101]

El autor propuso una tipología que lejos de alcanzar la amplitud de las relaciones mentales en la novela, puede servir de ayuda para la orientación de su estudio:

1. *Encuentros intermentales*. Estos suponen el nivel mínimo de conocimiento mental entre individuos para que, por ejemplo, sus conversaciones sencillas resulten satisfactorias. La propia caracterización del personaje, así como el contexto en el que tenga lugar el encuentro intermental, son determinantes en el éxito del mismo.

2. *Unidades intermentales pequeñas*. Este tipo aglutina relaciones de pareja, amistades de suma confianza o en familias nucleares, entre otras posibilidades. En estos entornos íntimos, los personajes pueden formular expectativas sobre otros. Sin embargo, a los ojos del lector, que puede tener más información que los personajes, estas expectativas pueden ser válidas o no.

[100] Palmer propuso tres fuentes básicas para explicar estos procesos. La primera es *The Psycology of Interpresonal Relations* (1958). Años más tarde, en 1973, Harold Kelley publicó "The Processes of Causal Attribution" en la revista *American Psychologist*. Por ultimo, el investigador destaca el más reciente libro de Timothy Wilson, *Strangers to Ourselves: Discovering the Adaptive Unconscious* (2002).

[101] A pesar de que el autor considere que los estudios sobre esta cuestión son marginales, menciona dos estudios que, aunque centralizados en la voz narrativa, abrazan la exploración de las denominadas «*we*» *narratives* con significativos resultados para el estudio del personaje y, en concreto, de las mentes de ficción. En este contexto, son obras fundamentales *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice* (1992), de Susan Lanser y *Unnatural Voices: Extrem Narration in Modern Contemporary Fiction* (2006), de Brian Richardson.

3. *Unidades intermentales medianas.* Estas unidades se concretan en vecindarios, grandes grupos de amigos, grupos de trabajo, etc. Representan un pensamiento o ideología compartida por un grupo social determinado.

4. *Unidades intermentales grandes.* Se asocian a grupos multitudinarios con pensamientos comunes.

5. *Mentes intermentales.* Son unidades mentales pequeñas, medianas o grandes bien definidas y establecidas desde hace tiempo (p.ej. una pareja estable). No obstante, según Palmer, en los grupos grandes pueden existir individuos que compartan ampliamente una línea de pensamiento pero que discrepen en aspectos específicos. Aun así, esto no quiere decir que dicho grupo no pueda ser definido como una mente intermental.

Establecida esta taxonomía, Palmer confesaba que sabía que su propuesta iba a generar cierto escepticismo, precisamente porque comparaba el funcionamiento de las mentes ficcionales con el funcionamiento de las mentes reales. Por ello, el autor insistió en la necesidad de conocer sus diferencias y sus semejanzas: "We will not understand fictional minds unless we understand both of these aspects: both their similarities to, and their differences from, real minds" (2011: 206).

Examinemos la operatividad de estas categorías en *Patria* (Fernando Aramburu, 2016). Esta novela ubica la acción fundamentalmente en un pueblo cercano a San Sebastián, desde mediados de los años ochenta hasta los meses posteriores al 20 de octubre de 2011, fecha en la que ETA anunció el cese definitivo de su actividad armada. Sus protagonistas son Bittori y Miren, amigas desde niñas y testigos de la progresiva fragmentación del vínculo que unía a sus respectivas familias. El hijo de Miren, Joxe Mari, después de actuar en la *kale borroka*, se involucra en la banda terrorista y, el Txato, marido de Bittori, comienza a ser extorsionado y amenazado por ETA. La ruptura definitiva se produce cuando el Txato es asesinado por un comando al que —después se sabrá— pertenecía Joxe Mari.

En el año 2011, tras el comunicado de la organización terrorista, Bittori decide volver a pasar tiempo en el pueblo, lugar que abandonó cuando murió su marido. Tiene un objetivo claro: saber todo lo relativo al asesinato de su marido para poder morir en paz. Su llegada causa estupor en el pueblo, especialmente en el núcleo familiar de Miren, que tampoco se encuentra en una

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

situación fácil. Joxe Mari está cumpliendo condena en una cárcel andaluza, su hijo Gorka ha decidido marcharse a Bilbao y su hija Arantxa está a su cuidado tras haber sufrido un ictus, cuyas secuelas le impiden hablar, caminar y utilizar uno de los brazos.

Prestemos atención a la primera categoría propuesta por Palmer, los *encuentros intermentales*. Estos hacen referencia al nivel mínimo de *mindreading* (lectura de la mente de otros) para poder comunicarnos y relacionarnos con los demás. Pongamos por ejemplo una situación que ocurre al inicio de la novela. Mientras Miren está dando de cenar a Arantxa y escucha en el telediario la noticia del cese de la lucha armada, comienza a comentarlo sabiendo que su hija está comprendiendo lo que sucede:

> —¿Has oído? Paran otra vez. Ya veremos hasta cuándo.
> Arancha parece que no se entera, pero lo capta todo. E hizo un leve movimiento con su cara ladeada, ¿o es el cuello el que está torcido?, como para expresar una opinión. Con ella uno nunca está seguro; pero por lo menos Miren tuvo la certeza de que su hija la había entendido (2016: 25)

A pesar del imposible diálogo con Arancha, "Miren tuvo la certeza de que su hija la había entendido", por lo que el encuentro intermental es satisfactorio, incluso cuando el narrador heterodiegético había mostrado sus reservas.

Apenas unas líneas después se produce otro encuentro intermental aún más significativo, que ya podemos incluir en la segunda categoría de Palmer, las *unidades intermentales pequeñas*. Cuando Joxian vuelve de la calle, le dice a su mujer: "He visto luz en casa de esos" (2016: 28). Sin que en ningún momento de la conversación posterior se mencionen los nombres "Bittori" o "Txato", Miren sabe perfectamente a quiénes se refiere. El contexto familiar de la situación comunicativa hace posible el pensamiento intermental. Pero esto no sucede solo entre el matrimonio formado por Miren y Joxian. Bittori, que nunca ha superado el duelo por el fallecimiento de su marido, continúa hablando con él como si aún estuviera vivo:

> —Txato, Txatito, ¿Qué quieres para cenar? […]
> —Huevos fritos con jamón. Te conozco como si vivieras […].
> Estaba segura de que tarde o temprano vería ante la casa a uno de ellos. ¿Y tú cómo lo sabes? No te lo puedo explicar, Txato. Intuición femenina […].
> —¿Qué te decía yo? Ahora le contará a su mujer que ha visto luz aquí. Ella le dirá: tú has bebido. Pero le picará la curiosidad y vendrá a salir de dudas. Txato, ¿Qué te apuestas? (2016: 36-37).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Como se diría coloquialmente, Bittori quiere «mantener viva la memoria del Txato» y, para ello, continúa «leyendo su pensamiento». Si bien es cierto que no puede producirse un encuentro intermental entre ellos, también lo es que la recreación de la actividad mental del Txato en palabras de su mujer es la fórmula empleada para situar al Txato en la acción narrativa. Por otra parte, Bittori es consciente de que Joxian va a decir a su mujer que hay luz en su casa y, de igual manera, también sabe que Mirén irá a comprobar esa información por sí misma, como así sucede. Con ello, el lector entiende que aunque estás dos mujeres lleven más de veinte años sin dirigirse la palabra, se conocen a la perfección.

La tercera categoría propuesta por Palmer corresponde a las *unidades intermentales medianas*, es decir, al encuentro intermental entre grupos sociales pequeños. La situación que presentamos ahora se produce antes del asesinato del Txato, concretamente, después de que haya recibido cartas de extorsión y hayan empezado a aparecer pintadas amenazantes en las calles del pueblo. Ocurre una mañana de domingo en la que, como cada semana, sale en bici con los compañeros del club cicloturista:

> —Txato, hijoputaaa!
> Ninguno de sus acompañantes hizo ademán de defenderlo. Ninguno expresó un comentario, una reprobación, una réplica al insulto. El grupo se fue disgregando. Solía ocurrir. Unos iban más deprisa que otros. Y el Txato se quedó solo con Joxian, que iba todo el rato a dos o tres metros por detrás de él sin decir palabra. Y subiendo el puerto de Orio aún se regazó más, aunque era mejor escalador que el Txato. Avistaron por fin Zumaya. El bar ya lo conocían de otros años. En el bar les sellarían la tarjeta donde constaban, en diferentes cuadrículas, las etapas de la temporada. Y, después, la recompensa al esfuerzo: huevos fritos con jamón. Desde la calle. Se oían voces y risas. Entró el Txato. Se produjo en el bar un silencio repentino. Y eso ya fue demasiado para él. Eso ya no lo pudo soportar. Ni siquiera se hizo sellar la tarjeta. Sin despedirse de nadie, tampoco de Joxian, se montó en la bicicleta y emprendió en solitario el camino de vuelta al pueblo (2016: 159-160)

Como puede observarse en este fragmento, narrado con la focalización interna del Txato, en ningún momento existe comunicación verbal entre los personajes. Por un lado, se advierte el dilema de Joxian, que duda si mantenerse al lado de su amigo o dejarlo solo, como finalmente hace. Por otro, el silencio que se produce en el bar cuando entra el Txato es suficiente para que este comprenda el rechazo: ya no es uno de ellos. Cada uno tendrá sus razones individuales. Como Joxian, que páginas después reconoce al Txato su cobardía: “Decirte que lo siento, que no te puedo saludar porque me traería problemas. Pero si te veo por la calle, que sepas que te estoy saludando con el pensamiento” (2016: 335). Pero en cualquier caso, lo que aquí tiene lugar es la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

consecuencia de un pensamiento intermental que todos, incluido el Txato, aceptan: "Porque en una ciudad, pase; pero en el pueblo, donde todos nos conocemos, tú no puedes tener trato con un señalado" (2016: 332).

La *unidad intermental grande* quedaría representada en la banda terrorista ETA, incluyendo a sus miembros, sus seguidores y a sus familias, cuya ideología se apodera del espacio público representado en la novela a través de las manifestaciones, las procesiones de familiares de presos, las pancartas, las pintadas o las enormes fotos de los encarcelados en las fachadas.

Por último, la *mente intermental* puede definirse en esta novela con el título elegido para el capítulo 93: «El país de los callados». El día que asesinan al Txato, Miren acude a una concentración a favor de la anmistía y Joxián se queda en casa porque no le apetece ver a nadie. Cuando esa tarde Joxian pide a su hijo menor que escriba una carta a Bittori para mostrar las condolencias de la familia, Gorka dice que lo pensará, pero finalmente se niega. ¿Por qué?:

> Porque soy tan cobarde como él y como tantos otros que a estas horas, en mi pueblo, estarán diciendo bajito para que no les oigan: esto es una salvajada, un derramamiento inútil de sangre, así no se construye una patria. Pero nadie movera un dedo. A estas horas ya habrán limpiado la calle con una manguera para que no quede rastro del crimen. Y mañana habrá murmullos en el aire, pero en el fondo todo seguirá igual. La gente acudirá a la siguiente manifestación en favor de ETA, sabiendo que conviene dejarse ver en la manada. Es el tributo que se paga por vivir con tranquilidad en el país de los callados (2016: 462).

En efecto, en *Patria* se formula la mente intermental de la muchedumbre que guarda silencio por miedo. Esta se incluye en otra mente aún mayor, la del conjunto del pueblo vasco, tan compleja e intangible como reconocible en la novela.

Como argumentó Palmer, corresponde al lector poner en funcionamiento la mente global de una narrativa a través de la orquestación de todas las atribuciones mentales que en ella suceden, incluidas las propias durante la experiencia de la lectura. Esta dinámica tiene lugar, incluso, en la clausura del libro, con el encuentro casual de Miren y Bittori en la plaza del pueblo: "Fue un abrazo breve. Las dos se miraron un instante a los ojos antes de separarse. ¿Se dijeron algo? Nada. No se dijeron nada" (2016: 642). No podía ser de otra manera. Aquello que hablaron con los ojos esos dos personajes se transformará en palabras en la mente de cada lector.

Palmer abogó por concebir la *mente ficcional* de forma abstracta y se amparó en los avances de las ciencias cognitivas para afirmar que el concepto de mente puede ser tratado sin la necesidad de asociarlo a un cerebro. Así lo ha demostrado la inteligencia artificial, la perspectiva

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

behaviorista y algunos psicólogos, como Andy Clark, que han defendido la cognición distribuida. En definitiva, la puesta en escena de las mentes sociales ficcionales propicia un innovador análisis del personaje narrativo que permite al lector desengranar todas unidades mentales que las componen. A las relaciones intramentales e intermentales de los seres de ficción del relato se suma la actividad mental del receptor. Esta mente extratextual, a través de todas las mentes a las que accede, construye el personaje como un artefacto intersubjetivo. A nuestro juicio, a pesar de que Palmer presenta planteamientos muy sugerentes, en definitiva, solo exploró un aspecto de la caracterización del personaje. No obstante, las perspectivas interna y externa, así como la división de unidades mentales, pueden ser prácticas muy productivas siempre y cuando se integren en un modelo más amplio, como por ejemplo, aquel propuesto por Schneider.

Por otro lado, la crítica ha reivindicado a Palmer que no situara la «mente compartida» en el seno de la comunicación narrativa. Abbott sostenía en 2002 que el personaje es producto de la lectura intencional del lector que, catalizada por el texto y de común acuerdo con el *autor implícito*, desvela la identidad y funcionalidad de este a lo largo de la progresión del relato. Para Abbott, la narrativa no puede considerarse como un fenómeno intermental e intersubjetivo que únicamente compete la actividad mental de personaje y lector:

> If Palmer's proposed enlargement of narrative theory is primarily descriptive (and I think it is), what affect does this re-description of the narrative experience have on the inference of intentional meaning – a job of work which I personally would locate very near the heart of narrative theory? And here I would argue that is has little or no affect unless we go outside its parameters. This is because in order even to begin to answer this question, we have to acknowledge another mind whose thought and feeling is busily present everywhere in the Great Mind of a novel. This is the mind of the (implied) author. If there is a primary cause for the difference between how read minds in ordinary life and how we read them as presented in a human artifact, and especially in fiction, this is it. This extra mind reveals itself in myriad ways – in its narrative voices, in focalization, in the ordering of events, in what it includes and what it omits, in where along the chain of events it chooses to dwell at length, and so on (2011a: 328).

En otras palabras, Abbott reivindicó el estudio de una tercera mente, la del *autor implícito*, cuya intencionalidad se despliega a través de todas sus elecciones, que laten de forma omnipresente en el relato, incluidas las que atañen a las mentes de los personajes. También James Phelan trató de integrar los postulados de Palmer en su perspectiva retórica:

> Narrative is a rich site for the formation of an intermental unit consisting of teller and audience, or, more precisely, of the implied author and the flesh-and-blood

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> readers who join the authorial audience. Futhermore, a narrative with a single author has an intramental origin but an intermental end point (2011b: 321).

Para Phelan, las relaciones intermentales entre los personajes en la esfera de lo narrado han de estar englobadas en las relaciones intermentales entre autor (*implícito*), narrador y audiencia. Estas críticas reflejan la resistencia a la percepción del personaje como figura autónoma a los ojos del receptor. La dimensión sintética continúa siendo defendida, incluso ahora que los teóricos parecen estar de acuerdo en su atribuida subjetividad. El personaje parece no poder desligarse de su doble naturaleza objeto/sujeto. Quizá, porque tampoco puede el lector desprenderse de ella. Palmer cierra su disertación recordando las palabras de Colwyn Trevarthen: "shared minds create all we know" (2011: 235). Lo que Palmer quiere decirnos a través de la cita de Trevarthen no es algo nuevo: la ficción solo existe cuando se comparte.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3. NARRATOLOGÍA COMPARADA: LITERATURA, CINE Y PERSONAJE

3.1. LA COMUNICACIÓN NARRATIVA

Todorov (1969) propuso el término *narratología* para referirse a una teoría de la narración literaria. Este concepto emergió en el contexto del estructuralismo francés y ha evolucionado con el tiempo. Gerald Prince ofreció una definición muy completa del mismo:

> La narratología estudia la naturaleza, forma y funcionamiento de la narrativa e intenta caracterizar la competencia narrativa. Más particularmente, examina qué tienen —en su totalidad y en exclusiva— en común los textos narrativos (en el nivel de la historia, el discurso y sus relaciones) e intenta dar cuenta de la capacidad para producirlos y comprenderlos (citado en Valles Calatrava, 2002: 465).

En el diccionario de teoría de la narrativa dirigido por Valles Calatrava, se valoraba asimismo la postura de Carlos Reis, que aportaba una definición más aperturista, no exclusiva al medio literario, y en consonancia con los postulados de la semiótica general:

> La narratología es un área de reflexión teórico-metodológica autónoma, centrada en la narrativa como modo de representación literaria y no literaria, así como en el análisis de los textos narrativos, y recurriendo, para ello, a las orientaciones teóricas y epistemológicas de la teoría semiótica (citado en Valles Calatrava, 2002, 465).

Así, la narratología es el área de conocimiento privilegiado para abordar estudios narrativos, teóricos y comparados.

En opinión de José María Paz Gago, la semiótica narrativa o narratología ha sido decisiva para abordar el estudio de la narrativa literaria y la narrativa cinematográfica: "el punto de partida esencial estriba en la narratividad que comparten dos sistemas semióticos distintos, el verbal literario y el visual cinematográfico, razón por la cual la narratología comparada se ha revelado como un instrumento eficaz para abordar el estudio de ambos sistemas de narración ficcional" (2004: 204). Y, además, añadía:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

> La narratividad es una propiedad abstracta, única y general, que poseen los diferentes lenguajes, cuyas posibilidades adoptan y adaptan los diversos sistemas expresivos para narrar historias. Existen una serie de técnicas estructurales, procedimientos y recursos narrativos para contar una historia, y esas estrategias narrativas son utilizadas por los diferentes sistemas de expresión, tanto verbal-oral (narrativa oral) como verbal-escrito (novela o cuento) o visual verbal (película de cine) y por sus respectivos sistemas semióticos, simbólicos y simbólico-indiciales (2004: 207).

Si atendemos a la clásica distinción de *historia* y *discurso* —fundamental para la narratología—, puede afirmarse que la narrativa literaria y la narrativa fílmica se diferencian en la sustancia de la expresión y tienen en común la sustancia del contenido.[102] Aun así, puede afirmarse con José Luis Sánchez Noriega que la novela y el filme comparten su "condición de *relato*" (2000: 82). Este presenta unos hechos, ficticios en su caso, generalmente organizados en consonancia con un principio de causalidad. Estos se desarrollan en un espacio, un tiempo que no siempre coincide con un orden cronológico y son protagonizados por unos personajes que, a su vez, pueden erigirse como enunciadores o focalizadores de los mismos. La narratología se ocupa del estudio de estos elementos del relato literario y del relato cinematográfico y, también, en el caso de la comparación de ambos, tiene en cuenta los procedimientos y técnicas compartidas para que la *historia* se transforme en *discurso*. En este tipo de análisis, aseveraba Carmen Peña-Ardid, "resultan pertinentes tanto los préstamos de contenido —si los hay— como los que afectan a las técnicas del discurso narrativo o literario de una obra dada y, por supuesto, el estudio de los guiones cuando puedan tener un valor autónomo como pieza escrita, o cuando es el propio autor el que adapta su obra y la lleva a la pantalla" (1996: 109).[103] De hecho, tal y como concluía la autora páginas después, el estudio de los «préstamos» que la literatura proporcionó al séptimo

[102] Esta distinción se atribuye a Chatman: "La historia es el contenido de la expresión narrativa, mientras que el discurso es la forma de esa expresión. Hay que distinguir entre el discurso y su manifestación temporal: en palabras, dibujos o lo que sea. Esta última es claramente la *sustancia* de la expresión narrativa, aun cuando la manifestación sea de manera independiente un código semiótico […]. En cuanto al contenido narrativo, éste también tiene una sustancia y una forma. La sustancia de los sucesos y de los existentes es todo el universo o, mejor dicho, el conjunto de posibles objetos, sucesos, abstracciones, etc., que pueden ser «imitados» por un autor (director de cine, etc.)" ([1978]1990: 24-25).

[103] Los trasvases entre ambos medios narrativos han sido múltiples y enriquecedores. De acuerdo con Pérez Bowie, la literatura ha sido fundamental en la consideración del cine como arte autónomo Desde sus inicios el séptimo arte se apropió de las técnicas de la novela del siglo XIX, pero también sirvieron de inspiración los folletines del Romanticismo y espectáculos teatrales como el melodrama o el *music hall*. Estas influencias continúan a lo largo del tiempo, pues los cineastas incorporarán a partir de los años sesenta procedimientos más problemáticos relacionados con la novela moderna (Pérez Bowie, 2008: 152-155). Sin embargo, también el cine ha brindado a la literatura múltiples recursos, en general relacionados con aspectos ligados a categorías tales como el tiempo, el espacio y, sobre todo, el punto de vista (Peña Ardid, 1996: 101-121; Paz Gago, 2004: 221-225). La objetividad que ofrece la cámara cinematográfica ha sido objeto de imitación por los novelistas. De hecho, Villanueva (2006:40), siguiendo a Norman Friedman, denomina *modo cinematográfico* a uno de los ocho tipos de modalización en la novela. Un trabajo pionero en este contexto fue *La era de la novela norteamericana* ([1949] 1972), de Claude-Edmonde Magny. En nuestro país, Hermosilla Álvarez ha analizado la integración de los códigos cinematográficos —con especial hincapié en la técnica objetiva— en un relato de Ignacio Aldeacoa, "En el kilómetro 400" (1992: 315-329).

arte ha servido para constatar que "es posible el intercambio a cierto nivel entre ambos sistemas semióticos" y, además, "que existen categorías narrativas —las que definen «ese nivel»— homologables en el ámbito de la novela y en el del filme, y en las cuales puede apoyarse el análisis comparatista para especificar diferencias y semejanzas entre el comportamiento narrativo-discursivo de cada uno de estos medios" (1996: 153).

Además, en opinión de François Jost, más allá de expresar semejanzas y diferencias entre dos sistemas semióticos, la narratología comparada debe servirse de sistemas semióticos distintos para forjar conceptos narratológicos con acierto. Así, la *transcodificación* emerge como un procedimiento fundamental: "Thus transcodification is not only a prod for innovatory theoretical reflections but also a means for forging the more solid and rigorous concepts needed for comparative narratology" (2004: 79). En este sentido, décadas atrás, Pozuelo Yvancos ya explicó la ventaja que suponía tratar la narrativa desde una perspectiva semiótica por ser esta una ciencia general que se ocupa de diversas materias narrativas. En definitiva, "la narratología que indaga los elementos «sustanciales» no es específicamente literaria, ni fílmica, ni etnográfica, sino previa a ellos […]" (1989: 233).

No obstante, la vertiente literaria de la primera narratología estructural, así como los planteamientos semiológicos derivados del estudio de la lingüística, sentaron las bases sobre las que la narratología cinematográfica elevó sus propias reflexiones. En opinión de Pérez Bowie, la interferencia literaria se produce y se incrementa en el ámbito fílmico "desde los estudios pioneros de Albert Laffay y (ya en la órbita del estructuralismo) de Christian Metz en los años sesenta y nutriéndose sin cesar de las aportaciones de los teóricos del relato literario que no han dejado de ganar en precisión y rigor desde aquellos años" (2008: 32). El estudio del significante fílmico, la estructuración del discurso narrativo fílmico y la especificidad del lenguaje cinematográfico, con Metz a la cabeza, fue cediendo el paso a una teoría de la interacción de códigos — también impulsada por Metz— y a un enfoque pragmático que se ocuparía fundamentalmente de la enunciación y de la recepción del relato fílmico.

Como ya se dijo, estas últimas investigaciones se insertan en lo que Paz Gago (2002, 2004) ha denominado *Semiótica fílmica de segunda generación*, propulsada en gran medida por el desarrollo de la narratología fílmica: "la investigación semiótica del cine basada en la práctica empírica del análisis de secuencias o incluso de planos, de textos fílmicos y de filmografías, de géneros y de escuelas, supone el abandono del estructuralismo formalista y una redefinición de su objeto que libera a la Semiótica fílmica del lastre metadeductivista" (2002: 375). En efecto, la

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

semiótica, como "teoría general de los signos", facilita la aproximación de los objetos de dos sistemas semióticos diversos (Villanueva, 1994a: 107). Pero tampoco se han de obviar las diferencias entre los dos sistemas que nos ocupan: "se trata de dos sistemas sígnicos de complejidad distinta, el uno de naturaleza simbólica y el otro icónico-indicial, los cuales, en consecuencia, desarrollan sistemas de codificación diferentes para configurar sus respectivos procesos de producción/enunciación y recepción" (Paz Gago, 2002: 378). En este giro pragmático fueron fundamentales los trabajos que abordan una teoría narrativa filmoliteraria. Pérez Bowie (2008: 32) ha afirmado que, como en el marco literario, los estudios de narratología cinematográfica han adoptado dos perspectivas fundamentales: el análisis de la *historia* y el análisis del *relato* o *discurso*. En torno a este último orbitan los estudios sobre las instancias que operan en la comunicación narrativa. Esta cuestión es la primera que abordaremos.

En 1978 Chatman propuso un diagrama de la situación comunicativa narrativa que ha perdurado hasta nuestros días:

Autor real → [Autor implícito→ (Narrador) → (Narratario) →Lector implícito] →Lector real

Para el profesor de Berkeley (1990:162) —que entiende la narración como una comunicación— la *historia*, el contenido, se comunica a través del *discurso*, la expresión. Toda narración tiene un emisor y un receptor. La figura del *emisor* está compuesta por tres «personajes»: el *autor real*, el *autor implícito* y el *narrador* (representado o no representado, añade Chatman). Por otra parte, del lado del *receptor* figura el *público real* —oyentes, lectores, espectadores—, el *público implícito* y el *narratario* (1990: 29). Esta primera distinción requiere otra más. *Autor implícito* y *lector* (o *público*) *implícito* son inmanentes a la obra, a diferencia de los sujetos reales. Asimismo, *narrador* y el *narratario* pueden o no estar representados en la diégesis. En cualquier caso, siempre hay que diferenciar al autor real del autor implícito y a este último del narrador, incluso teniendo en cuenta que el debate sobre la enunciación en la última centuria haya transferido competencias de una a otra figura. Lo mismo sucede con el polo de la recepción, cuyas tres instancias operan en distintos ámbitos y, por lo tanto, son comparables, pero no identificables entre sí.

Siguiendo a Villanueva, el autor real es "el escritor que produce una obra literaria, por ejemplo, una novela. Es el emisor empírico de un mensaje consistente en la novela misma, recogido usualmente en un libro, del que somos receptores empíricos los lectores reales que el texto tiene, ha tenido y tendrá a lo largo de la historia" (1989: 185). Así, por contrapartida, el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

lector real es el lector empírico (la suma de estos genera un público) que asume la función de destinatario y que ejerce a voluntad el acto de lectura. En suma, tal y como apuntaba Valles Calatrava, estos son elementos fundamentales de la comunicación narrativa "entendidos, no ya como instancias intratextuales […], sino como seres empíricos, como personas físicas, o incluso como entidades profesionales y jurídicas, pero siempre extratextuales" (2008: 243). La relación entre estos dentro de la dinámica de la comunicación narrativa está mediada por el *pacto narrativo*, el acuerdo pragmático por el que el lector acepta lo postulado por el autor en el texto y mantiene en suspense las reglas del mundo real.[104] Autor y lector han sido objeto de múltiples análisis. Del primero se ha ocupado la crítica biográfica, la crítica psicoanalítica, la crítica sociológica o la estilística, entre otras. El estudio del receptor también ha captado la atención de la psicología cognitiva y el psicoanálisis, la teoría empírica de la literatura y la neurociencia.[105]

El concepto de *autor* ha generado mayor controversia a lo largo desarrollo de la teoría literaria, que durante mucho tiempo prescindió de él. Resulta paradójico, tal y como reflexionaba Garrido Domínguez, que haya sido la no menos cuestionada figura del autor implícito (junto con la modalidad genérica de la «autoficción») la que haya permitido rescatar al autor de su muerte anunciada:

> La muerte del autor, hecho claramente documentable en la narrativa del siglo XX y lo que llevamos de XXI, llegó precedida de una larga agonía que se origina en la filosofía cartesiana, se recupera aparentemente durante el Romanticismo y encalla definitivamente en la obra de Nietzsche y Schopenhauer, de donde sale convertido en una realidad de ficción. En el ámbito de la teoría literaria, la reivindicación de que es objeto por parte de la estilística idealista dura más bien poco puesto que las corrientes formal-estructuralistas comenzarán muy pronto a proclamar la autosuficiencia del texto en términos explicativos a causa, fundamentalmente, de su renuncia al significado como objeto de análisis. El postestructuralismo encontrará el terreno suficientemente abonado a la hora de anunciar a bombo y platillo la muerte del autor, aunque no será, con todo, una desaparición definitiva (2012: 51).

Uno de los ataques que alcanzaron mayor eco vino de boca de Barthes en 1967, quien, siguiendo a muchos de sus contemporáneos, declaró abiertamente la *muerte del autor* en el proceso de escritura, "donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la identidad del cuerpo que escribe" (1987:65). Además, añadió que la desaparición del creador implicaba también la del

[104] El estudio del *pacto narrativo* ha sido fundamental para la recuperación del estudio de la figura del autor y demás elementos de la comunicación narrativa. Pozuelo Yvancos, amplificando el diagrama de Chatman y teniendo en cuenta la aportación previa de Villanueva (1986), distingue un cuadro de los posibles pactos presentes en la situación comunicativa teniendo en cuenta "niveles inmanentes" y "niveles no inmanentes" (1989: 236).

[105] Estas perspectivas y otras están explicadas en el apartado del manual de Valles Calatrava dedicado a autor y lector empíricos (2008: 243-259).

crítico, en su esfuerzo por reconocer en la obra la figura del autor real para desvelar el significado último de esta. Barthes finalizó su exposición vindicando la figura del receptor: "sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor" (1987: 71). Apenas dos años más tarde, Michel Foucault (1969) atacaría de nuevo esta figura cuestionando su funcionalidad, obsoleta en aquellos tiempos a su juicio. Esta ya había sido cuestionada por dos representantes del New Criticism, W. F. Wimsatt y M. C. Bearsdley (1946), quienes teorizaron la *falacia intencional*, es decir, la interpretación de un texto atendiendo a la supuesta intención del autor.[106]

Lázaro Carreter —cuyas tesis fueron explicadas en el apartado dedicado a la pragmática— contribuyó a la salvación del autor con su enfoque pragmático, que no pretendía tanto perdonar la vida al ser de carne y hueso, sino a su faceta de creador y responsable de la obra. Esto ya había sido anunciado por Barthes (1970: 34): "*quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe* no es *quien existe*". La dimensión pragmática de la obra literaria no ha sido obviada por la crítica narratológica, constancia de ello ofrecen los apartados dedicados a la comunicación narrativa o al acto narrativo.

La segunda figura que ocupa el polo de la emisión es el *autor implícito*, ideado por Wayne C. Booth ([1961] 1974) y que Chatman asoció a un principio constructivo (1990: 159). Por último, el *narrador* es la voz que, mediante una perspectiva determinada, expone los enunciados de acción. En torno a esta instancia surge el debate sobre la dicotomía «mostrar/contar», pues los enunciados de inacción son representados y no relatados a juicio de Chatman (1990: 33). De estas dos figuras nos ocuparemos en capítulos posteriores en los marcos literario y cinematográfico.

Como decíamos, el polo de la recepción es ocupado por el *lector real*, el *lector implícito* y el *narratario*. El lector implícito se estructura en el interior del texto y orienta la lectura e interpretación del mismo. Este concepto se ha formulado especialmente gracias a las teorías de Iser ([1974] 1983), pero las cuestiones relativas a esta figura se explicarán en el próximo apartado. Queda por analizar entonces la figura del narratario, comprendido como el receptor del relato del narrador. Con el antedecente de Barthes ([1966] 1970), Gerald Prince ideó el concepto en 1971 y lo definió de la siguiente manera:

USC

[106] Véase el artículo ya citado de Garrido Domínguez, en el que se profundiza sobre la infravaloración del autor en el siglo XX (2012: 51-71).

> Toda narración, sea ésta oral o escrita, relate acontecimientos verificables o míticos, cuente una historia una simple serie de acciones en el tiempo, presupone no solamente (al menos) un narrador sino también (al menos) un narratario, es decir, alguien a quien el narrador dirige sus palabras (Prince, 2001: 151).

La figura del narratario no debe ser confundida con el lector implícito o con el lector real. Este es exclusivamente el destinatario del narrador, con el que comparte situación narrativa. De acuerdo con Chatman, el narratario "abarca desde un individuo completamente caracterizado a «nadie» (1990: 162). En este sentido, Harry E. Shaw distinguió dos tipos de narratarios. El primero es un personaje identificado como tal desde el inicio y, por el contrario, el segundo permanece escondido hasta que es invocado en un momento determinado, generalmente para llamar la atención del lector real (2005: 302). Por otra parte, en opinión de Villanueva, el narratario contribuye a justificar la fenomenicidad del texto narrativo:

> Pensemos a este respecto en el desahogo epistolar del desafortunado Werther de Goethe con su íntimo amigo Wilhelm, en el «vuestra merced» de Lázaro de Tormes, o, incluso, en los compatriotas del director Bocanegra en los que piensa, al escribir la crónica de su caída, el Pinedito de *Muertes de perro* de Francisco Ayala, elementos todos ellos inmanentes al texto que condicionan decisivamente su discurrir, si bien en menor medida, por supuesto, que el narrador (2006: 34).

Villanueva no solo diferenció narratario y lector implícito, sino que también ofreció una explicación sobre el *paranarratario* y el *lector explícito.* El paranarratario es el receptor de un segundo narrador, denominado *paranarrador*, que relata una historia insertada en el relato principal. Por el contrario, el lector explícito aparece cuando es referido en el texto "por pura invocación del *autor implícito*" (2006: 35).

El estudio de los elementos de la comunicación narrativa también ha suscitado interés en el marco de la narratología cinematográfica, precisamente porque algunos conceptos generan cierta complejidad. Por ejemplo, el *autor real* en el cine implica una autoría compartida que, generalmente, se otorga al director como responsable general de todos los códigos artísticos del filme. Por ello tampoco puede caer en el olvido la importante labor del guionista, del editor, del director de fotografía, del director artístico e incluso del productor. Esta diversificación funcional convierte al autor cinematográfico en un emisor especial, cuya labor está condicionada además por el tipo de lenguaje que emplea. Tal y como advirtió Pérez Bowie, debe señalarse que, a diferencia de la lengua natural, el lenguaje cinematográfico no permite una interacción: "su comunicatividad es unilateral y asimétrica […], pues en él no existe retroalimentación, y, además se desarrolla en una situación de aislamiento tan marcada que Metz llegó a denominar el proceso

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

de recepción del cine como *voyeurismo* […]" (2008: 20). Sin embargo, estas especiales características no impiden la equiparación de la comunicación narrativa en el medio literario y en el medio fílmico, pues tampoco en la comunicación literaria el emisor espera ser contestado, sino acogido por el receptor universal.

Precisamente, con el paso de los años, el receptor se convirtió en uno de los primordiales objetos de estudio. Como sucede con la emisión, la recepción cinematográfica también reúne circunstancias particulares. A diferencia del lector, el *espectador real* es sorprendido por el *efecto de realidad* que produce el cine; efecto que Pérez Bowie asociaba a la «comunicación mágica», "la cual se basa en la anulación de la distancia entre el significante, el significado y el referente" (2008. 20). Además, la experiencia receptora se ha reproducido tradicionalmente en condiciones especiales, ya que la exhibición marca ciertas pautas que no son obligatorias en el proceso de lectura. Aun así, en sendos medios es el mensaje el que crea el contexto de la comunicación. Pero, concretamente, es la capacidad inmersiva que ofrece la recepción fílmica la que puede obstaculizar que el espectador se sienta partícipe de un acto comunicativo. Y de serlo, huelga decir que para este es mucho más difícil identificar al emisor, no identificable con una sola persona. Por lo tanto, a primera vista, queda reflejado que los elementos pragmáticos materiales de la comunicación fílmica, también pueden ser analizados. Esto es posible gracias a la dimensión narrativa del séptimo arte, la que ha posibilitado, en palabras de Pérez Bowie, "la transferencia terminológica entre el metalenguaje lingüístico y el metalenguaje cinematográfico" (2008: 21).

Durante los años sesenta el espectador es entendido en tanto *decodificador*, un agente que si bien recibe el mensaje, no adopta una posición activa en el proceso (Casetti, [1986] 1989: 23). Más adelante, la posición del decodificador es ocupada por el *interlocutor*, noción deudora de la semiótica textual alejada ya del estructuralismo y notablemente influenciada por la hermeneútica, la fenomenología, la nueva retórica norteamericana y por los propios avances de la teoría fílmica:

> En fin, cambiando el perfil del espectador cambia también la manera de ver su terreno de acción; si antes se veía en lo que aparece en la pantalla una combinación ordenada de elementos y una arquitectura acabada en sí, ahora se ve un organismo que al mismo tiempo sufre la influencia del ambiente. Entonces, no se evidencia ya una estructura, un simple esquema compositivo, que funciona como sostén y como jaula, sino un juego, una acción estratégica en que se integran perfectamente las fichas y los movimientos. Por otra parte, a propósito del film, ya no se habla de obra o de mensaje, sino de texto, utilizando una palabra que sirve para dar nombre

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> a los estudios ya emergentes (gran parte de la semiótica actual se llama textualista), y que al mismo tiempo recuerda en su misma definición la idea de constructo dinámico, de organización abierta y compleja de objeto «destinado» (1989: 26-27).

Así, en plena década de los ochenta, Francesco Casetti propuso dos itinerarios para un acercamiento a la figura del espectador. Estos se dirigen y convergen en un interlocutor «en» el texto y en un interlocutor «fuera» del mismo, es decir, "la llamada a un individuo hecho de carne y hueso y la puesta a punto de una construcción simbólica" (1989: 32). Este dilema lleva a preguntarse «cómo» el filme construye a su espectador, pero también «cómo» el espectador construye su filme. En su caso, el italiano se decantó efectivamente por el estudio de la primera a través de tres ideas: el filme indica la presencia del espectador; el filme distingue el lugar que este ocupa; y el filme señala el recorrido que este ha de seguir.

En esta misma época, defensor también de una perspectiva semiótica, Gianfranco Bettetini fue asimismo partidario de «fragmentar» los sujetos que participan en la comunicación y situarlos en el interior y en los márgenes del texto. Así, en el interior del enunciado textual figura una instancia de la recepción sin «cuerpo», en sus palabras, "una especie de normativa de uso de su potencial semiótico" ([1984] 1986: 29) que el destinatario exterior utiliza. Del mismo modo, este destinatario de carne y hueso infiere el sujeto de la enunciación, sujeto que "hace de la subyacencia su razón de ser" (1986: 29), porque el sujeto empírico, voluntaria e involuntariamente, se transforma en un «ser textual» que, representado por sus propias huellas, también condiciona al destinatario:

> El sujeto de la enunciación, sabedor de la exhibición que introduce la película en el orden del discurso, desplaza y fija este conocimiento en las huellas textuales: cuando estas huellas están encubiertas (como sucede en casi todo el cine tradicional), el sujeto de la enunciación obra con el fin de que su conocimiento se transfiera al destinatario. El espectador está empujado a identificarse con el sujeto de la enunciación, a sentirse él mismo sujeto, a cargar con la responsabilidad de una mirada primigenia y original […]. El destinatario está convencido de que produce su papel, pero se lo encuentra ya preconstruido. Todo esto, naturalmente, se refiere a la inscripción en el texto del proyecto enunciativo y el consiguiente arrastre del espectador a las formas de un simulacro que no debería ser visto como ya construido: en el efectivo y concreto intercambio comunicativo, después, pueden intervenir variables distintas, que transforman o incluso vacían la instancia del sujeto de la enunciación y que permiten al destinatario recuperar el papel de, al menos, una parcial autonomía, un papel dialéctico y productivo (1986: 32).

Resulta inevitable, por lo tanto, relacionar los postulados de los autores italianos con los conceptos de autor y lector intratextuales que abordaremos en el siguiente capítulo. De igual

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

modo, no puede pasarse por alto el hecho de la integración de la noción de *competencia*, aplicada por ambos. En "Historia de los paradigmas. La teoría del cine revisada" (1998), Roger Odin criticó el contenido de estos trabajos, a sus ojos, excesivamente centrados en el paradigma inmanentista. Pérez Bowie destacó de la propuesta de Odin la noción de *contrato de* lectura, que también tiene en cuenta al espectador del espacio social: "Con ella se superarían las limitaciones de los estudios sobre la recepción que, en su mayoría, se interesan exclusivamente por el primero, por el denominado «espectador explícito»" (2008: 176). A pesar de la relevancia de estos enfoques, la recepción cinematográfica ha ocupado las reflexiones de otras escuelas y autores, de los que cabe destacar el enfoque cognitivista, en buena medida complementario con los postulados pragmáticos expuestos. Al margen de lo expuesto, puede afirmarse con Pérez Bowie que la noción de espectador está delimitada por la revolución tecnológica, con consecuencias en el tipo de visionado (no exclusivamente ligado a la sala de cine, sino a otras interfaces presentes en esferas públicas y privadas) y en la proliferación de otros productos audiovisuales, por ejemplo, los videojuegos, que determinan nuevos comportamientos del espectador (2008: 182).

Por último, también en la narrativa audiovisual se distinguen *espectador*, *espectador implícito* y *narratario*. El narratario cinematográfico también ha sido estudiado de forma pormenorizada. Josep Prosper Ribes (2015) distinguió distintos tipos de narratarios. En su opinión, hay que partir de la premisa de que una instancia narradora y una instancia narrataria son «necesarias» en el relato. Por otra parte, centrándose ya en la tipología de narratarios delegados, puede decirse que existe un narratario intradiegético, completamente caracterizado en pantalla, que adopta una actitud frente al relato que está recibiendo de un narrador también mostrado. Otro narratario delegado es aquel no caracterizado en el marco intradiegético y que se manifiesta generalmente a través de una voz *over*. Por lo tanto, puede hablarse de *narratarios no representados* y *narratarios representados*. El primero no se manifiesta de ninguna manera, por lo que su figuración es competencia exclusiva del narrador a través de la interpelación directa, la utilización de pronombres o la introducción de planos subjetivos, entre otros.[107] Menos problemas de identificación ofrece el narratario represesentado ya que hay una manifestación directa del mismo a través de los procedimientos ya esbozados. Las funciones del narratario cinematográfico no se distancian de aquellas ideadas por Prince. Entre ellas, la instancia

[107] Prosper Ribes ofrece una explicación profunda sobre el *narratario no representado* incluyendo el análisis de este en varios filmes. También hace lo propio con el narratario representado. Remitimos a su estudio para una mayor profundización. Por otra parte, María del Rosario Neira Piñeiro revisa ampliamente la figura del narratario en *Broadway Danny Rose* (1984), de Woody Allen (2003: 97-102).

narrataria sirve de nexo entre autor y lector reales; contribuye a la identificación de los distintos niveles narrativos; acompaña al narrador en su discurso, alterando el mismo, si es necesario; aclara la situación narrativa; marca las distancias con las instancias comunicativas intratextuales, etc. (Neira Piñeiro, 2003: 101; Prosper Ribes, 2015: 272).

Aunque con discusión, es justo señalar que a lo largo de los años, la crítica ha respaldado y empleado el modelo de Chatman, que ha supuesto un contundente caldo de cultivo para los narratólogos de la literatura y el cine. No obstante, ha habido excepciones. Este es el caso de Phelan (2017, 2018), cuya reformulación del esquema comunicativo de Chatman llevó a los editores de la revista *Style* a elaborar un monográfico en 2018 (nº 52, 1-2) con el fin de dar respuesta a su controvertida proposición. Phelan inauguró su reflexión aseverando que el objetivo de su perspectiva retórica persigue conocer cómo autores y audiencias utilizan las fuentes de una obra narrativa para producir relaciones comunicativas de carácter cognitivo, afectivo, ético y estético (2018: 2). A su juicio, tal empresa no puede alcanzarse a través del diagrama formulado por Chatman. A propósito del mismo, la primera pregunta que se hace Phelan es la siguiente: "Why are characters not in the narrative communication model?" (2018: 2). El investigador no entiende el destierro del personaje y, para explicarlo, se valió únicamente de los primeros párrafos de *The Sound and the Fury* (William Faulkner, 1929). Con ellos, quiso demostrar que Faulkner solo utiliza la narración del personaje y los diálogos para comunicarse con su audiencia con diferentes propósitos.

Decidió entonces incluir al personaje en el modelo ARA, sigla formada por las iniciales de autor, fuentes (traducción de *resources*) y audiencias. En primer lugar, el esquema de Phelan propone una dinámica comunicativa que no es unidireccional, como la de Chatman, sino que las fuentes de información se sitúan en medio para que, desde ambos lados, autores y audiencias operen con ellas. Como él mismo indica, las fuentes son ilimitadas, pero, en ellas, incluye explícitamente al personaje y, además, sus diálogos. Así, aparecen conjuntamente elementos de la historia y el discurso, tales como el espacio o el tiempo. Por otro lado, las informaciones relativas al género o a la intertextualidad también están presentes. Y, por supuesto, elementos intratextuales que hasta entonces habían estado presentes, como el narrador o el narratario. Sin embargo, queda fuera del marco intratextual el autor implícito. Pero esta noción forma parte de un debate más amplio, del que nos ocupamos a continuación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.2. AUTOR Y LECTOR INTRATEXTUALES

En *La retórica de la ficción* (Wayne C. Booth, [1961] 1974) apareció por primera vez el concepto de *autor implícito*. Esta es una entidad intratextual que no debe confundirse con el autor real. Orienta la lectura del texto, de tal manera que el lector reconstruye el relato y el autor implícito al mismo tiempo. Según Booth, "el autor implícito elige consciente o inconscientemente, lo que leemos; le consideramos como una versión creada, literaria, ideal, del hombre real; es el resumen de sus propias elecciones" (1974: 70). Después de casi una década, Iser ([1972] 1987b, [1974] 1983) defendió la presencia de un *lector implícito* en el texto, cuya actualización, como en el caso del autor implícito, depende asimismo del lector real. La noción de *lector implícito* implica la convergencia de las estructuras del texto y el acto de lectura. Esta figura es el resultado de un proceso por el que el hecho artístico es mediado por la experiencia estética. Cada lector empírico en el proceso de lectura sigue el camino marcado por el narrador y por el autor implícito, infiere la intencionalidad de las instancias enunciativas y, mediante la atribución de la intencionalidad propia y su conocimiento del mundo, contribuye a la formulación del sentido del relato.

Con el tiempo, estos conceptos han sido revisados e, incluso, cuestionados en numerosas ocasiones, sobre todo en lo que respecta al autor implícito, figura eludida por Doležel ([1998] 1999) y desmitificada en los trabajos de Bal ([1985] 1990), Rimmon-Kenan ([1983] 2002), Ansgar Nünning (1989), Genette ([1993] 1998) o Nilli Diengott (1993). Lo cierto es que sus defensores tampoco convergen en sus opiniones, así que su estudio ha continuado hasta nuestros días suscitando opiniones diversas.

Chatman incluyó esta figura intratextual en su modelo comunicativo, pero se distanció de la definición de Booth, que de alguna manera asociaba a esta figura la encarnación de valores del autor real. El autor de *Historia y discurso* apuntó reiteradamente que siempre hay que diferenciar al autor implícito del narrador, porque este "no puede contarnos nada. Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces, por todos los medios que ha escogido" ([1978] 1990: 159). Más adelante se reafirmaría sobre esta idea en *Coming to terms*, cuando aseveró que "the implied author is the inventor and the narrator is the 'utterer': that is, the one who articulates the words assigned to him by the implied author" (1990: 84). Precisamente, el hecho de negar la voz al autor implícito le sirvió a Rimmon-Kenan ([1983]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2002: 86-89) para cuestionar su funcionalidad en el modelo de Chatman, aunque es cierto que no le resta otras funciones.

Al contrario, Villanueva también retomó los primeros aportes de Booth y distinguió el *autor implícito no representado* y el *autor implícito representado*, ostentando el último una voz que hace algunos comentarios, pero sin derogar el protagonismo de la voz narrativa que conduce el discurso ([1989] 2006: 24). Su aparente desaparición quedó explicada por la *omnisciencia neutral*, que vehicula el «distanciamiento» del autor implícito a favor del narrador. Pero el autor implícito, representado o no representado, siempre late en el discurso narrativo en tanto instancia que porta la batuta para orquestar el discurso. Esto sucede —añadía Villanueva— incluso en la narración en primera persona, cuando el narrador y el autor implícito se "identifican con el que habla" que, por su parte, adopta un *yo testigo* o un *yo protagonista* (2006: 32). En esta línea, décadas después, Per Krogh Hansen continuó relacionando el posicionamiento del autor implícito con el que presenta el narrador de la historia. Según el investigador, la elección de un narrador en primera persona y en tiempo presente, FPPT (*first person present time*), determina que la «visibilidad» del autor implícito quede comprimida:

> A distinctive feature of FPPT is that all visible indications of an authorial or narratorial agent "above" the homodiegetic narrator are eliminated. The (implied) author is reduced to a paratextual function sanctioning the work's status as fiction, and leaving the whole act of narration to the character-narrator's here-and-now (2008: 323).

Por su parte, Valles Calatrava concretó que la no representación se debe al "voluntario enmascaramiento de este" con la posible participación de una "entidad ficticia intratextual, explícitamente manifestada (usualmente un *reelaborador*), que enmascara y desdobla al propio *autor implícito*" (2008: 235). Esta afirmación llama particularmente nuestra atención por hacer referencia al concepto de intencionalidad asociado al autor implícito. Pues precisamente en un acto voluntario —el resumen de sus propias elecciones— estriba su propia definición y participación en un texto en el que, como apuntaban estos teóricos, puede identificarse, enmascararse, desdoblarse y hasta desaparecer. Eso sí, su autonomía está parcialmente limitada por la lectura, también intencional, del receptor real. Y la de este a su vez sugestionada por las directrices del lector implícito latente en el texto.

En relación con la cuestión de la intencionalidad, el propio Booth reanudó esta investigación en 2005 y vinculó la figura del autor implícito con lo que podríamos denominar un «acto consciente». El autor reivindicó su resurrección porque, después de todo, esta instancia no es

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

ajena a ninguno de nosotros que, en tanto sujetos, edificamos distintas versiones de nosotros mismos en nuestra vida cotidiana:

> Sometimes the created versions of ourselves are superior to the selves we live with day by day; sometimes they turn out to be lamentably inferior to the selves we present, or hope to present, on other occasions. A major challenge to all of us is thus to distinguish between beneficial and harmful masking. And that challenge is especially strong in literary criticism (2005: 77).

A lo largo del artículo, el propio teórico hizo la prueba llevando a cabo una crítica literaria que le permitió a su vez crear otra versión de sí mismo. Booth concluyó que el autor implícito cobra especial relevancia porque se trata de una experiencia extratextual que provoca un resultado intratextual, pero, esta vez, su contribución legitima la búsqueda en esta figura de la propia imagen del autor real. Y, además, a su juicio, también el lector real a través del texto es objeto de recreación propia en su intento de comprender la «transformación» del autor real. Esta capacidad les es dada junto con el lenguaje. Solo han de tomar consciencia de ella. Ambos son capaces de crear mejores, o incluso peores versiones de sí mismos (2005: 86).

Habiendo analizado el nuevo artículo de Booth, Dan Shen (2011) radicalizó la nueva postura del mentor del término. Después de todo, la conexión del autor implícito con el autor real es sumar complejidad a la problemática establecida. El autor real es una categoría tan cuestionada como la primera desde que el postestructuralismo declarara su muerte:

> However, it should be noted that, since the implied author of a particular text is a "second self" of the FBP [real author], attention has to be paid both to the difference and to the connection between the two. Although we look at different materials to get to know each of the two entities —either biographical (historical) information or the text under investigation— knowledge about FBP may shed significant light on the choices made by the implied author (2011: 95).

Booth y Shen coincidieron en la urgencia de reabrir el debate sobre el autor implícito. Ya no se trataba de cuestionar el concepto en sí mismo tal y como se había venido haciendo desde su formulación, sino que tal debate debía enfocarse hacia un la elaboración de un protocolo de inferencia de dicha figura textual. Además de la propuesta de Booth, que subraya la necesidad de comparar distintos autores implícitos de un mismo autor, Shen planteó una segunda operación: su comparación con el autor real (circunstancias biográficas e históricas), pues, a su juicio, se trata de una misma persona frente a diferentes objetivos de escritura.[108] Sin embargo, estas dos

[108] Como hiciera Booth, Shen apuesta por examinar las diferencias y las y concomitancias entre los diversos autores implícitos de un mismo autor real. Pero recordemos que a principios de los noventa Chatman ya formula el concepto de *autor profesional* (*Career author*), refiriéndose al cúmulo de características coincidentes en los diferentes autores implícitos de un escritor (1990:

vías de análisis determinaron que la lectura de un texto también responde a objetivos diferentes. Son muchos los que agradecen que el debate se haya mantenido vivo durante décadas. Garrido Domínguez (2012) consideró que el estudio continuado del concepto de autor implícito desde su aparición ha salvaguardado la presencia del autor real en los estudios literarios (2012: 69).

Ryan aseveraba que la resistencia del *autor implícito* en la crítica literaria no es tan interesante por la diferencia que ha marcado en el análisis narratológico, como por el debate que ha suscitado (2011: 43). Este artículo de Ryan está inserto en un monográfico que dedica la revista *Style* a la controvertida figura del autor implícito y la aportación de la autora es digna de ser mencionada por sintetizar los frutos de una controversia histórica. Consciente de los múltiples enfoques de los que ha sido objeto esta categoría, la autora redujo a tres las funciones del autor implícito. Las citamos textualmente (2011: 34):

> 1. The implied author is a necessary parameter in the communicative model of literary narrative fiction.
>
> 2. The implied author is a design principle, responsible for the narrative techniques and the plot of the text.
>
> 3. The implied author is the source of the norms and values communicated by the text.

De acuerdo con Ryan, ciertos estudiosos respaldan las tres funciones, otros se decantan por la segunda y la tercera, y algunos apoyan solo la primera. En primer lugar, la función del autor implícito como parámetro indispensable en la comunicación literaria (1), ha sido defendida por Chatman (1990), al contrario de lo que opinaba, por ejemplo, Slomith Rimmon-Kenan (2002). En su caso, Ryan no consideró irrelevante la capacidad comunicativa del autor implícito, pero no fue partidaria de considerar la actividad del autor real teóricamente inoperante. Esta premisa la extiende a lector real y lector implícito, —de acuerdo con la simetría que proponía Chatman en su modelo comunicativo, cuestión que también ha despertado desacuerdos— pero, sobre todo, a la relación que vincula a las dos instancias implícitas, autor implícito y lector implícito:

88). La conexión *autor implícito*-autor real ha sido puesta en cuestión incluso por uno de los mayores detractores del concepto que estamos trabajando: Genette. El teórico francés piensa que el estudio de dicho concepto es útil cuando se trata de evaluar la obra de autores apócrifos o portadores de pseudónimo. Años más tarde James Phelan o Brian Richardson también subrayarían la necesidad de esta práctica por el mismo motivo (2011:92).

> When the reader constructs IA [*implied author*], he will automatically construct IR [*implied reader*], since IA is a pure intentional stance with no manifestation or properties other than the meaning it wants to convey. In a model that does away with IA, IR also disappears as a member of the communicative chain, but this does not prevent RR [real reader] from trying to imagine the effect that RA [real author] wants to achieve on his audience (2011: 37).

Por lo tanto, Ryan se reafirmó en su postura contraria a la invisibilidad del autor y lector reales, aunque no se mostró en contra de las figuras implícitas que siguen el rastro de la intencionalidad del autor como apuesta H. Porter Abbott (2002).[109] Para Abbott, el autor implícito es la «sensibilidad» omnipresente que late en el relato concebido *as a whole*, es decir, en su conjunto. Esta perspectiva, que vincula esta figura con el diseño estructural de la narrativa, teniendo en cuenta la trama y las técnicas empleadas, es la segunda propuesta de Ryan (2).

La autora adviertió que existen argumentos razonables para validarla. Esta segunda función relaciona la figura del autor implícito con el diseño narrativo global. Para ello recurrió a Chatman (1990), quien defendió esta postura en las obras construidas por múltiples autores y también en aquellas fruto de un trabajo interdisciplinar como sucede en el cine o en la ópera. El autor implícito sería entonces aquella instancia que salvaguarda la unidad del hecho artístico (2011: 38). En adelante se reflexionará sobre esta cuestión.

Ryan agregó una razón más, relacionada con la intencionalidad del autor y las formas de inferencia del receptor basándose en la distinción de *natural meaning* y *non-natural meaning* de H. Paul Grice (1989). Como sucede en la vida real, frente a un determinado suceso narrativo, el perceptor plantea mentalmente una serie de hipótesis que verificará o reformulará a lo largo de la recepción. Llegados a este punto, Ryan diferenció entre el narrador, que presenta los acontecimientos sobre los que se generan las hipótesis y otra figura encargada de la transmisión del significado, es decir, de estimular, reorientar o disuadir las posibles interpretaciones. En su investigación sostuvo que esta figura no hace referencia al autor real, por la imposibilidad de controlar la pluralidad de sentidos que pueden ser aportados por un intérprete de acuerdo con sus circunstancias determinadas: "It would take an omniscient, god-like mind to contemplate and foresee the totality of a work's potential signification" (2011: 39). No sin cierta ironía, Ryan

[109] En relación con esto, en un estudio reciente desde una perspectiva psico-cognitiva, Abbott (2011b) defiende la construcción del *autor implícito* incluso cuando el autor real no reconoce o evita reconocer ciertas pautas textuales que determinan su formulación. El investigador apela a la "libertad de la ficción" (2011b: 476), un concepto que hace referencia a una suerte de imprevisibilidad en la creación de ficciones por parte de los autores cuya consecuencia es la detonación de las diversas —libres— respuestas intencionales del lector. En otras palabras, según Abbott, el resultado de la no intencionalidad del autor es la intencionalidad del lector barajando diferentes hipótesis a lo largo de la lectura. El autor no parece alejarse de esta premisa cuando reconoce que la supuesta inconsciencia se tematiza en la literatura contemporánea con Luigi Pirandello como máximo exponente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

admitió que esta función es cumplida por el autor implícito. Si bien la autora otorgaba la batuta a esta figura para orquestar la coherencia textual, no atribuía a la misma un poder anticipatorio de todas las posibilidades de significación: "Why not, instead of making the IA [*implied author*] the origin of all signification, recognize that the winged words of literature can fly far beyond the horizon that RA [autor real] can contemplate?" Esta pregunta al aire nos conduce a la tercera función: el autor implícito como fuente de valores propios (3).

En sentido amplio, como postulaba Shen, esta opción permite al lector figurar una imagen del autor real a través de la lectura de una obra, argumento con el que Ryan no pareció comulgar:

> I see nothing wrong with constructing an author-image; but if readers are interested in the author as a whole person, there is no reason to exclude other data in the construction of this image. We can build an image of Kafka on the basis of *The Trial*, but we will build a better image by also reading his correspondence and diaries (2011: 42).

Apoyándose en Brian Richardson (2007) —quien sostuvo que la distancia entre autor real y *autor implícito* es diferente en cada ejemplo abordado—, la autora concluyó que esta funcionalidad es absolutamente cuestionable pero férreamente defendida por algunos teóricos, como Phelan (2005), que definió esta figura como una "streamlined version" (2005: 45) del autor real. En cualquier caso, la autora admitió la funcionalidad del autor implícito para juzgar a un narrador no fiable, aunque apostó por una primera identificación del tipo de narración y después por la reconstrucción de los valores implícitos "on the basis of this judgment, rather than the other way around" (2011: 41). También incluyó a Abbott como partidario de esta funcionalidad, pero nosotros discrepamos y matizamos la aducción de Ryan (2011: 40). Es cierto que Abbott consideraba que el receptor opera una reconstrucción del autor real mediante la inferencia del autor implícito, pero con ello no se refiere precisamente a una imagen especular del autor: "For me, 'implied author' comes closest to describing what an author projects as she writes and what a reader infers as he reads" (2002: 78). En nuestra opinión, la perspectiva de Abbott se identifica con la segunda funcionalidad propuesta por Ryan —el diseño estructural de la narrativa— máxime cuando añadía lo siguiente:

> So we may never have a good understanding of the real author, but we do have a chance of understanding the author implied by the narrative, or at least of constructing a plausible author by inference. In film theory, Albert Laffay used the term "grand imagier", or "grand designer" to refer to an intelligence that is at once present and invisible behind we see in a film (2002: 78)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Curiosamente, Phelan y Abbott son dos de los autores que se valieron del concepto de autor implícito como guía para efectuar una reconstrucción del personaje narrativo. Abbott (2002) abogaba por un análisis de acuerdo con una *lectura intencional*, aquella que permite considerar el texto en su totalidad y valorar las relaciones intratextuales entre los elementos que componen el relato. Y Phelan, como ya vimos, no mencionó esta categoría en sus primeros estudios sobre el personaje (1987, 1989), pero sí lo hizo posteriormente (2005, 2017 y 2018). De hecho, en su trabajo de 2018, el autor implícito quedó fuera del enmarque intratextual y es definido como "the streamlined version of the actual author responsable for the construction of the narrative, including its ethical and thematic commitments" (2018: 8). En cualquier caso, también aclaró que lo importante es que la autoría esté presente, sea explícita o no.

En nuestra opinión, el valor del autor implícito en un análisis narrativo reside principalmente en la segunda función propuesta por Ryan, ya que ofrece muchas ventajas a la hora de abrazar la interpretación de obras de naturaleza interartística como las cinematográficas. Como dijera Booth, el autor implícito es el resumen de las propias elecciones del autor real y, de todas ellas, las que catalizan nuestro interés son aquellas que confieren unidad a las partes. La pesquisa de dichas elecciones suponen una guía para el receptor que, en última instancia, será el último en sancionar el significado de acuerdo con su propia vivencia intencional. Pero en ninguna circunstancia debemos menospreciar o eludir ciertas estrategias que pueden orientar nuestra reconstrucción del relato, incluso cuando creemos estar efectuando una lectura consciente.

El autor implícito también ha ocupado espacio en los estudios dedicados a la narratología fílmica. Como ya apuntamos, Chatman (1990:90) encontró útil este concepto en las narrativas forjadas a partir de la intervención de múltiples autores, como sucede en el caso del cine. De hecho, en diciembre del año 2000, el propio Booth reconoció en una conferencia que, sobre las múltiples voces que emergen en la creación de un filme (director, guionista, productor, etc.), hay un autor implícito, o, si se prefiere, un *implied center* que queda definido como una voz creativa que aporta unidad a todas las elecciones, incluyendo aquellas morales, intelectuales o políticas (2002: 125). En la misma línea apuntó Abbott cuando aseveraba que el autor implícito es la sensibilidad o el espíritu que, de forma consciente o no, todos los autores del filme comparten: "Narrative is one way of creating order out of chaos […]. The *implied author*, complex or shopisticated the sensibility we attribute to her, is part of that order" (2002: 95).

Bettetini consideró que el *autor implícito* se construye a través la subjetividad del espectador, quien valora las huellas del enunciador fílmico (1986: 24). También para Casetti y di

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Chio esta figura se ubica en el «proyecto comunicativo» del filme, pero no lo relacionaron con los distintos profesionales que hacen posible la película, sino directamente con la lógica del relato. En sus palabras, este "representa las actitudes, las intenciones, el modo de hacer, etc. del responable del film, tal como se presentan en el film" ([1990] 1991: 226). En consonancia pareció pronunciarse Bordwell cuando afirmó que el autor implícito es "el ser invisible que mueve las marionetas, no un hablante o una presencia visible, sino la figura artística omnipotente que hay tras la obra" ([1985] 1996: 62). Empero, el estadounidense consideraba que las funciones de este son asumidas por la propia narración, por lo que no hay razón para admitir esta figura en la narración del cine de ficción. En nuestro país, José Luis Sánchez Noriega ha definido el autor implícito como un «principio estructural», un "enunciador en la sombra que está en la base de la narración estableciendo narradores intradiegéticos, normas del mundo de ficción, vertebrando el relato temporalmente, proporcionando distintos puntos de vista, etc." (2000: 84). Para Neira Piñeiro, este concepto no está tan relacionado con el diseño global del relato cinematográfico, como por representar la ideología, la visión del mundo, los valores, etc. del autor real. A su juicio, el autor implícito alcanza especial utilidad en el análisis de adaptaciones cinematográficas de obras literarias, cuya figuración puede variar en el relato segundo. En definitiva, tal y como concluía Chatman, cuando la autoría no descansa en un solo productor, el concepto de autor implícito es realmente útil, pues representa la unificación de todos los responsables del relato (1990: 90).

A continuación debemos prestar atención a una figura inmanente en el texto que, aunque no haya suscitado tanta polémica como la que acabamos de estudiar, también juega un papel determinante en la comunicación narrativa. La expresión *lector implícito* ha sido ampliamente recibido por la crítica a pesar de que su origen está ligado al discutido concepto de *autor implícito*.[110] Antes de que Iser elaborara su teoría, Booth siguió a Walker Gibson (1950) y fijó una figura homóloga a modo de correlato de su autor implícito —el *mock reader* o «lector fingido» según Gibson— que Booth ya prefiguró como una imagen del lector real idealizada por el autor y especificada en el texto. Sobre esta primera aproximación se han tomado direcciones muy diferentes.

[110] A pesar de la asociación de ambos conceptos, Eco especifica que han sido dos las líneas de investigación en torno a las que estos orbitan. En primer lugar, la perspectiva semiótico-estructural, con las aportaciones de Barthes, Todorov, Genette (específicamente con su teoría de las voces), Lotman, Corti, Chatman y la propia teoría del autor que, a su vez, emerge en el ámbito de la lógica modal de la narratividad. Por otro lado, la perspectiva hermenéutica abanderada por Iser, si bien retoma la terminología establecida por Booth, presenta influencias muy diferentes. En una primera época predomina el pensamiento de Ingarden, Gadamer, Jauss y Mukarovsky entre otros, mientras que más adelante Iser comenzará a integrar las dos posturas de la mano de Jakobson, Lotman o Riffaterre (1992: 24).

Wolf Schmid (2014) en *The Living Handbook of Narralogy*[111] adoptó la denominación de Booth de *implied reader*, distinguiéndolo del *lector implícito* (*Impliziter Leser*) de Iser. En primer lugar, el *implied reader* funciona como *presumed addresee* («presunto destinatario») de los códigos y las normas lingüísticas y narrativas que portará el supuesto lector "if the work is to be understood" (2014: 5). En segundo lugar, se produce la asunción directa de la posición interpretativa marcada en el relato aunque dicho enfoque colisione con el sistema de valores del intérprete real. Así, el *ideal recipient* («receptor ideal») es equivalente al *postulated reader* de Booth y al *lecteur idéal* de Prince (1973). Para este último, este lector ideal sería el hipotético receptor capaz de comprender el texto diseñado por el autor a la perfección. Sin embargo lo distinguió del *lecteur virtual*, que corresponde a la imagen del lector que el autor va formando durante el proceso de escritura. Ambos se diferencian del lector real y del *narratee*, ya que el narratario es el destinatario explícito del narrador. Por otra parte, el lector virtual de Prince podría vincularse con el *intendierte leser* (*lector pretendido*) de Erwin Wolff (1971), pues este también se configura como un potencial lector proyectado por el autor, capaz de desarrollar el tipo de lectura pretendida.

En relación con esto, la noción de *audiencia* cobra especial importancia y por ello hemos de referirnos a las aportaciones de Peter J. Rabinowitz en *Before Reading*: *Narrative Conventions and the Politics of Interpretation* (1987). Desde una perspectiva retórica y teniendo en cuenta la enunciación de narrador y autor, Rabinowitz propuso dos audiencias: una *authorial audience*, que entiende el relato en tanto artificio y reconoce en él las elecciones del autor (1987: 22); y una *narrative audience* (1987: 95), que atiende exclusivamente a lo enunciado por el narrador. Para diferenciarla del narratario de Prince, Rabinowitz indicó que la *narrative audience* es un rol externo, mientras que la de Prince es una figura identificada explícitamente en el relato (1987: 95-96). El autor vinculó parcialmente su noción de *narrative audience* con la cuestión del realismo que tratamos anteriormente: "the pretense I am describing is close to Coleridge's "willing suspension of disbelief", except that I would argue not that disbelief is suspended but rather that it is both suspended and not suspended at the same time" (1987: 95). La suspensión del pacto ficcional, entonces, guarda relación con la segunda faceta que puede mostrar la audiencia y que ya mencionamos: la *authorial audience.* Y esta, a su vez, queda ligada a los conceptos de *autor implícito* y *lector implícito*:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[111] Enciclopedia virtual gestionada por la Universidad de Hamburgo: «http://www.lhn.uni-hamburg.de/». De acuerdo con las normas de esta publicación *on line*, citaremos el número de párrafo.

> In other words, my perspective allows us to treat the reader attempt to read as the author intended, not as a search for the author's private psyche, but rather as the joining of a particular social/interpretive community; that is, the acceptance of the author's invitation to read in a particular socially constituted way that is shared by the author and his or her expected readers. Indeed, authorial reading is not only a way of reading but, perhaps equally important, a way of talking about how you read —that is, the acceptance of a community agreement that allows discussion of a certain sort to take place by treating meanings in a particular way (as found rather than made). In this sense, what Susan R. Suleiman says about the notions of the implied author and the implied reader (which are themselves only variant formulations of the notion of authorial intention) applies to the authorial audience as well: they are, she says, "necessary fictions, guaranteeing the consistency of a specific reading without guaranteeing its validity in any absolute sense". But it is crucial to note that this is not just an arbitrary convention invented by academics for their own convenience— it is a broader social usage, one that is shared by authors as well as their readers, including non professional readers (1987: 22-23).

A pesar de fundamentar su propia hermeneútica, Rabinowitz no se posicionó distante de las líneas de investigación de Iser aunque, a su juicio, el alemán "stresses what the text offers, rather than what the reader is presumed to bring; that is, he starts with a reader who already incorporates all the rules I am discussing here" (1987: 38).

Como vimos, la definición de *implied reader* elaborada por Schmid en *The Living Handbook of Narratology* no tuvo en cuenta los postulados de Iser en primera instancia. El concepto del alemán quedó reducido al término de *implicit reader* —así lo distingue Schmid, no conforme con la traducción inglesa de *impliziter leser*— en el apartado de "Approaches in the west" (2014: 18). Sin embargo, el término *implied reader*, tal y como se refleja en *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005), así como el significante en español, el lector implícito, son relacionados con el concepto formulado y estudiado por Iser. En palabras del autor alemán, "el concepto de *lector implícito* circunscribe, por tanto, un proceso de transformación mediante el cual se transfieren las estructuras del texto, a través de los actos de representación, al capital de experiencia del lector" ([1976] 1987a: 70). En dichas estructuras quedan incluidos los vacíos (*gaps*) que, junto a las estrategias y técnicas textuales, permiten que nuestra noción de lector implícito se concrete, según Villanueva, en "todas esas ausencias, vacíos, blancos, lagunas o indeterminaciones, *que pertenecen al texto* pues son elementos constitutivos del mismo" (2006: 37). Se suma, entonces, la intencionalidad del lector a la intencionalidad del autor, reafirmándose así el carácter inagotable del texto. Sin embargo, como ya comentamos anteriormente, la reconstrucción que opera el lector, según la fenomenología de Iser, no es arbitraria, pues, atendiendo a las *estrategias* y revelando el *repertorio* (información de carácter histórico,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sociocultural, artística, etc.), el receptor se verá obligado a confrontar su propio *horizonte de expectativas* con el propio del texto antes de consolidar la *realización* del mismo.[112]

Muchos de los postulados de la estética de la recepción alemana han recibido una virtuosa lectura por parte de Umberto Eco. El italino designó un *autor modelo* como acompañante de un *lector modelo* al que privilegiaba cuando afirmaba que "un texto es un artificio cuyo objetivo es la construcción de su propio lector modelo. […] El autor modelo es aquel que, como estrategia textual, tiende a producir un determinado lector modelo". Para el investigador, la intencionalidad de autores y lectores implícitos debe confluir en lo que Eco denominó "coherencia textual", una suerte de filtro que limita las interpretaciones "libidinosas" que el propio texto no admita ([1990] 1992: 41). Así, según interpretó Pozuelo Yvancos, "esta estrategia de configuración de un lector modelo va desde la elección de una lengua y de un tipo de *enciclopedia*, un léxico y un género hasta el dominio general de una competencia que no sólo presupone, sino también instituye y produce. Un texto no es otra cosa que la *estrategia* que constituye el universo de sus interpretaciones legitimables" (1989: 122).

Para Pozuelo Yvancos (1989: 126), la noción de lector modelo es prácticamente equivalente a la noción de lector implícito de Iser. Además, para el profesor de la Universidad de Murcia, a medio camino entre estos y el lector real pueden situarse distinciones como las de *archilector* y *lector informado*. El archilector —término de Michael Riffaterre (1971)— es producto de una "suma de lecturas", una "categoría práctica" que permite identificar un patrón dominante en la recepción. Por otra parte, el lector informado de Stanley Fish (1970) hace referencia a un lector más especializado, a quien se le atribuyen competencias lingüísticas y literarias.

Por último, antes de clausurar este apartado se han de dedicar unas líneas al homólogo cinematográfico del lector implícito literario. En opinión de Bordwell, los receptores de la narración y los lectores implícitos son muy difíciles de situar en el cine, aunque reconozca que el relato cinematográfico presupone un receptor pero no un emisor ([1985] 1996: 63). El autor dedicó un capítulo de *La narración en el cine de ficción* a la actividad del *observador*. Mediante este término designa a una "entidad hipotética que realiza las operaciones relevantes para construir una historia partiendo de la representación del filme" (1996: 30). Bordwell apostaba por abordar la recepción desde un punto de vista cognitivo-perceptual, un enfoque constructivista

[112] Algunos estudiosos han tenido en cuenta la posibilidad de que un mismo texto pueda presentar diversos *lectores implícitos*. José Ángel García Landa (2009-2010) estudia la apuesta de Richardson (2007: 259-274) y afirma que la proliferación es clara, por ejemplo, en algunas propuestas de la literatura infantil que a su vez configuran un segundo lector implícito reconstruido por el adulto que lee junto al niño un mismo texto (2009-2010: 75). En casos como este, el debate sobre el tipo de lectura que rastrea la intencionalidad del autor vuelve a reinaugurarse.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

que tenía en cuenta las capacidades perceptivas del espectador, sus conocimientos previos y el material y la estructura del propio filme (1996: 32-33). El teórico no manifestó la necesidad de referirse a una entidad intratextual que guiara la comprensión narrativa del relato fílmico, pero sí subrayó la imprescindible cooperación activa del receptor. En suma, Bordwell prefirió conceder a la narración el "poder de sugerir", frente a la posibilidad de considerar la "comunicación como el proceso fundamental de la narración" (1996: 63).

Otros teóricos sí se muestran favorables a situar el concepto de lector implícito en el seno de la narratología cinematográfica. Por ejemplo, para Chatman, que aplicó sus postulados a cine y literatura, el lector implícito es un elemento inmanente que siempre está presente (1990: 161). Cassetti y di Chio aseveraron que en la figura abstracta del *espectador implícito* "pueden localizarse las «condiciones de lectura» que el film presupone idealmente, a partir de la disposición de sus elementos". Como sucediera con el autor implícito, también este se manifiesta en la organización de la película ([1990] 1991:226). Neira Piñeiro, por el contrario, admitió varias vías para entender esta instancia. Este representa al público preconcebido por el filme, pero también al conjunto de condiciones que favorecen la actualización del mismo (2003: 63). Para Sánchez Noriega, el lector implícito es el destinatario del autor implícito "con el que conviene en el sistema de valores que está en el fondo del texto; además de las huellas que deja en el texto […]" (2000: 84). Como ha podido comprobarse, la mayoría de estudiosos son partidarios de que estos elementos inmanentes tengan su aplicabilidad también en la narrativa cinematográfica, disciplina que se suma al debate iniciado por la narratología literaria.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.3. VOZ NARRATIVA

Denominamos *narrador* a la voz responsable de la enunciación narrativa. A pesar de ser definido como un "ser de papel" (Barthes, [1966] 1970: 33), esta instancia intratextual asume una autoridad que le ha sido delegada. Adopta una actitud impersonal o personal según su intervención en la historia y usa la primera, segunda o tercera persona gramatical para relatarla (aunque siempre debe ser considerado el «yo» de la enunciación). En su ejercicio narrativo se presumen una serie de elecciones que dan forma a su relato. Como ya vimos, algunos expertos atribuyen estas elecciones al narrador, mientras que para otros dependen del *autor implícito*. Según Todorov, el narrador nos permite conocer los hechos a través de los ojos de uno u otro personaje, cuando no les cede directamente la palabra en detrimento de una "descripción objetiva" de los hechos. Del mismo modo, maneja el tiempo a su antojo, presentando situaciones que alteran el orden cronológico ([1966] 1970: 185). Así, tal y como concluyó Pozuelo Yvancos, "narrar es administrar un tiempo, elegir una óptica, optar por una modalidad (diálogo, narración-pura, descripción) […]" (1989: 240), pero también cumplir la función de describir los espacios, los personajes y las acciones de la novela (Villanueva, [1989] 1995: 193).

En 1972, Genette estudió tres aspectos fundamentales de la narración: el *tiempo*, que señala la situación temporal del narrador respecto a lo narrado; la *persona*, que determina su participación o no en la historia que relata; y el *nivel*, que explica su ubicación en la estructura estratificada del relato. Estos dos últimas son fundamentales para referirnos a los tipos de narrador.[113]

En primer lugar, el autor de *Figuras III* estructuró varios niveles narrativos. De acuerdo con el francés, "todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato" (1989: 284). Así, existe un *nivel extradiegético* en el que se sitúa la narración de unos acontecimientos que quedan ubicados en el *nivel diegético*. Además puede existir un segundo narrador en el nivel intradiegético que origine un nuevo relato que ocupará el *nivel metadiegético*. Este relato en segundo grado que, en palabras de Genette, es tan antiguo como la narración épica, se relaciona con el relato primero por razones diversas.

[113] La tercera cuestión estudiada por Genette es la distancia temporal, que determina cuatro tipos de narración (1989: 274). Propia del relato clásico, la *narración ulterior* es posterior a lo narrado. En cambio, la *narración anterior* articula un relato predictivo. La *narración simultánea* se produce al mismo tiempo que la sucesión de los hechos. Por último, la *narración intercalada* tiene lugar entre las diversas acciones.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El relato segundo puede servir para explicar el relato marco, formulándose como "una simple variante de la analepsis explicativa" (1989: 288). Este también puede ostentar una función temática (por contraste o por analogía) con lo expuesto en la diégesis. Por último puede desarrollarse un relato metadiegético sin que exista una razón determinada, salvo aquella de interrumpir el relato diegético. El caso más celebrado se encuentra en *Las mil y una noches* —asevera Genette—, pues el mero acto de narrar permite a Sherezade continuar viva. Y además, concluía, "esa relación confirma perfectamente, si fuera necesario, que la narración es un *acto* como cualquier otro" (1989: 289). Recibe el nombre de *metalepsis* la transgresión de un nivel narrativo. Esta se produce, por ejemplo, cuando un personaje de un relato metadiegético aparece en el universo diegético, tal y como sucede en *Continuidad de los parques* (Julio Cortázar, 1956), mencionado por el investigador, o en la película *The Purple Rose of Cairo* (Woody Allen, 1985). Por lo tanto, según su ubicación en los distintos niveles, hay narradores extradiegéticos, intradiegéticos y metadiegéticos. Por último, la *narración seudodiegética* se produce cuando el narrador del relato primario asume la narración del relato metadiegético, ahorrando así un nivel narrativo (1989: 292).

En segundo lugar, para Genette, la elección principal del novelista no consistía en optar por una u otra persona gramatical, sino en el posicionamiento o no de su narrador en la ficción: "hacer contar la historia a uno de sus «personajes» o por un narrador extraño a dicha historia" (1989: 298). El narrador ausente recibe el nombre de *heterodiegético* mientras que el *homodiegético* está presente. Puede que el narrador homodiegético sea un mero observador, un narrador-testigo, pero si protagoniza su propio relato será considerado un narrador *autodiegético* (1989: 300). De acuerdo con el teórico, el estatuto del narrador se formaliza por su participación en la diégesis, pero también por su situación en un nivel concreto. Hay cuatro estatutos posibles: *extradiegético/heterodiegético, extradiegético/ homodiegético, intradiegético/heterodiegético e intradiegético/homodiegético*.[114]

Una vez explicadas estas tres cuestiones, siguiendo superficialmente los postulados de Jakobson, Genette se detuvo en las funciones del narrador. Mediante la *función narrativa* el

[114] Al margen de la tipología expuesta por Genette, Valles Calatrava se hace eco de otras clasificaciones: "la diferenciación de Prince (1987) entre "yo narrador", "narrador testigo" y "narrador actor" remite a la de Genette. El propio Prince, Chatman (1978) y Villanueva (1989) recogen la oposición originaria de Booth (1961) entre *narrador fidedigno* y *narrador no fidedigno* (*reliable/ unreliable narrator*), según las normas y valores de este se ajusten o no respectivamente a las del *autor implícito*. Chatman (1990) ha establecido una tipología de los mismos (*overt/ covert/ absent* narrator) según su grado de intrusión narrativa: el *narrador evidente* sería aquel que ofrece un cierto grado de mediación narrativa, teniendo intrusiones y mostrando palpablemente su presencia (novela realista); el *narrador tapado* sería un narrador que pasa inadvertido al mostrarse como no intrusivo y presentar la historia con poca mediación narrativa (el propio de la historiografía positivista); el *narrador ausente* sería un narrador con el máximo grado de cobertura y de impersonalidad, que ofrece una mínima mediación narrativa y ninguna referencia a sí mismo o a su actividad narrativa (novelas behavioristas" (2008: 224-225).

responsable del mensaje cumple su principal misión: narrar la historia. La *función de control* o *metanarrativa* le atribuye una capacidad organizativa del texto. La *función de comunicación* explica la relación que los narradores guardan con un posible público al que vaya dirigido su discurso. En último lugar, la *función testimonial* revela la relación que tiene con la historia que cuenta mientras que la *función ideológica* se refiere a los comentarios que expresa el narrador de forma directa o indirecta.

Otra cuestión fundamental es la tipología del discurso del narrador. Este se articula a través de la modalidad, que Genette separó de la voz. Conviene advertir que, para el autor, el *modo* es la categoría que explica la "regulación de la información narrativa". Así, según la metáfora que él mismo utiliza, el *modo* explica "cómo la visión que tengo de un cuadro depende, en precisión, de la distancia que él me separe y, en amplitud, de mi posición respecto de un determinado obstáculo parcial que lo oculte más o menos" (1989: 220). Por lo tanto, articulan el modo la *distancia* y la *focalización*, de la que nos ocuparemos en otro apartado.

Mediante la *distancia* se distinguen tres estados del discurso del personaje teniendo en cuenta el grado mimético: el *discurso narrativizado* (uso del sumario), el *discurso transpuesto* (uso del estilo indirecto) y el *discurso restituido* (uso del estilo directo) (1989: 228-230). El investigador francés replantearía estas propuestas en 1993, pero en este contexto se han de citar las clasificaciones más amplias de Doležel (1973), Chatman ([1978] 1990), Brian McHale (1987) o Luis Beltrán Almería (1992). Esta cuestión se abordará pormenorizadamente en otro lugar.

El modelo expuesto por Genette en *Figuras III* fue aplicado al relato fílmico por Brian Henderson en el artículo "Tense, Mood and Voice in Film" (1983). A pesar de la efectividad del mismo, tal y como apuntaba Robert Burgoyne, es en el apartado dedicado a la voz narrativa donde la correspondencia entre ambos medios muestra debilidad. Sin embargo, esta discordancia no ha restado valor a la propuesta del francés, precisamente porque permitió distinguir agentes y niveles narrativos en el relato cinematográfico (Stam, [1992] 1999: 119).[115] El estudio del narrador en el cine no ha sido objeto de consenso entre los teóricos, si bien la mayoría ha reconocido la existencia de una instancia narrativa en este medio audiovisual. Pueden diferenciarse varios tipos de narrador fílmico. En términos generales, en el relato cinematográfico cabe la presencia de una instancia narradora oculta, al mismo tiempo que puede

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[115] Robert Burgoyne es el autor fundamentalmente responsable de la parte de narratología fílmica en el monográfico *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad.*

figurar una voz que narre los hechos. Así, de acuerdo con Burgoyne, existen dos parcelas en las que opera el narrador en el cine.

La primera es ocupada por un personaje-narrador, es decir, un *narrador homodiegético* que puede protagonizar la historia o simplemente ser testigo de ella. Siguiendo a Peña-Ardid, este narrador explícito que sitúa y comenta la acción o expresa sus pensamientos o los de otros personajes se encuentra ya en el cine mudo representado mediante carteles o intertítulos. Sin embargo, la llegada del cine sonoro permitió acceder a otras formas de la narración literaria, por ejemplo, a través de la voz en *over* (anónima, asociada a un personaje o vinculada a varios como en el caso de la omnisciencia múltiple selectiva) (1996: 144-145). Además, teniendo en cuenta que el relato cinematográfico está formado por una banda de imagen y una banda de sonido, "en un sentido estricto, el relato en primera persona del cine sólo lo es en la banda de sonido, dado que las marcas de dicha enunciación —los deícticos— existen en la lengua, pero no en las imágenes" (1996: 146). Precisamente —concluía Peña-Ardid de acuerdo con otros estudiosos— "el personaje-narrador que dice «yo» en el film se transforma en «él» desde el momento en que su relato verbal es sustituido por las imágenes que lo muestran actuando" (1996: 146-147).[116] En este orden cabe señalar que el personaje-narrador tampoco puede equipararse a su homólogo literario porque se hace cargo de la enunciación narrativa solo parcialmente y su función está enmarcada en otro proceso narrativo en el que intervienen otros códigos. En definitiva, tal y como apuntó Sarah Kozloff en *Invisible storytellers*, "a homodiegetic voice-over narrator is always subsumed by and thus subordínate to a more porwerfull narrating agent, the image-maker who dramatizes the story on the screen" (1988: 49).[117] De este modo, este narrador declarado que ofrece un «subrelato» siempre estará acompañado del gran imaginador, término de Albert Laffey.

Antes de explorar la parcela que domina este último, afirmamos con Burgoyne que existe un narrador representado mediante la voz en *over* que no puede asociarse a un personaje determinado. Este invade un vacío teórico, pues no es considerado un personaje-narrador, pero tampoco un narrador heterodiegético en sentido estricto. Este narrador invisible sí es heterodiegético para Kozloff, quien lo denominó *Third-person voice-over narrator.* A su juicio,

[116] Gaudreault y Jost recogen señales similares a los deícticos en el lenguaje cinematográfico. Son capaces de expresar la subjetividad: el primer plano, los planos contrapicados que implican un descenso del punto de vista por debajo de los ojos, el plano detalle de una parte del cuerpo, la sombra de un personaje, el temblor de la imagen, etc. Para los autores, "en el cine sólo hay un uso enunciativo de los signos y no, verdaderamente, mensajes enunciativos en sí" ([1990] 1995: 51).

[117] Atendiendo al nivel, Kozloff distingue *frame narrators* (narradores marco) y *embedded narrators* (narradores insertados). Los primeros están dotados de una mayor autoridad y generalmente inician su discurso con el metraje. Los segundos, a los que denomina micro-narradores, aparecen en un momento determinado del filme (1988: 49-50).

este tipo aparece en adaptaciones de obras literarias, en algunos géneros como el wéstern o el cine fantástico y en falsos documentales. "In all cases —explicaba la autora—, one finds that the voice-over highlights the source of the narrative. Instead of the discourse seeming like a translucent pane of glass, such narration makes us aware of the pane's tint, thickness, and scratches" (1988: 74). Empero, Kozloff enfatizó que, como en el caso anterior, el discurso de este es intermitente y siempre está subordinado a una instancia narrativa superior, mas vinculado también, pues parece hablar por su «boca». Neira Piñeiro ha sistematizado las principales funciones que ejercen los narradores verbales en el filme, sean voces personales o impersonales. Distingue las siguientes: información externa sobre sucesos y personajes, ubicación espacio-temporal de la historia, resúmenes de los acontecimientos para agilizar la narración, expresión de matices con el fin de aclarar lo mostrado por la imagen, descripción de los estados mentales de los personajes, introducción del comentario, utilización del narrador personalizado y, por último, la posibilidad de apelar a un posible receptor (2003: 114-120).

La segunda parcela a la que se refería Burgoyne es aquella que pertenece al *narrador extradiegético*. En su caso recibe el nombre de *narrador cinemático*, si bien reconoce que ha recibido varios nombres y ha sido estudiado por diversos teóricos como Chatman (1990), Casetti ([1986] 1989) y Gaudreault (1988), entre otros: "De acuerdo con estos autores —afirmaba Burgoyne—, la presencia de un narrador extradiegético, manifiesto o implícito, es una necesidad lógica, que dispone los principios directrices por medio de los cuales entendemos la jerarquía de los roles narrativos, determinamos la cualidad de verdad y autenticidad del mundo ficcional, y comprehendemos los hechos representados del cine como una especie de «mensaje»" (1999: 133).

Gaudreault y Jost lo definieron como el "gran imaginador fílmico (implícito, extradiegético e invisible), que manipula el conjunto de la red audiovisual" ([1990] 1995: 56).[118] Denominado *meganarrador* (Gaudreault, 1988), esta figura tiene la responsabilidad de estructurar el «proceso de discursivización fílmica». Así, el *meganarrador* se subdivide en dos instancias: el *mostrador fílmico* y el *narrador fílmico* (1995: 64). El primero se articula en la fase de rodaje y es el responsable de la puesta en escena y el encuadre. Es lo que denominan la articulación de unidades de primer nivel: los fotogramas. El segundo interviene en la fase de montaje, convirtiendo los planos iniciales en una sucesión narrativa que establece el discurso fílmico. Esta diversificación de los roles del narrador asociados a las fases de rodaje y montaje no ha estado

[118] Siguiendo a los autores, la presencia de un metarrelato cinematográfico —subrelato según su denominación— oculta durante su exhibición la responsabilidad del meganarrador fílmico (1995: 62).

exenta de críticas, principalmente por el carácter técnico que asume esta figura (Stam, 1999: 140; Neira Piñeiro, 2003: 80).

Este narrador extradiegético invisible no solo interviene en la organización de la banda de la imagen, sino que al ser considerado la fuente enunciativa por excelencia, también regula el tiempo, adopta una focalización determinada, cede la palabra a voces personales e impersonales, introduce música y ruidos, e implanta determinados efectos, entre otros. En definitiva, este narrador fundamental es el responsable de la estructuración de todos los códigos artísticos del filme. Empero, la atribución de todos estos cometidos a esta instancia narrativa contradice a quienes consideran que la batuta es portada por el *autor implícito*, definido como el principio estructural de la narrativa. Por ejemplo, Chatman ha defendido que el narrador forma parte de «lo inventado» por un «inventor», el autor implícito (1990: 85).

Por otra parte, muchos de estos aspectos son considerados marcas de la enunciación que contribuyen a la personalización del narrador, que si bien nunca debe asociarse a una persona, su trabajo puede evidenciarse a través de sus huellas técnicas y estéticas, cuando no mediante personajes que asumen sus funciones. Esta figura no solo presenta el mundo ficcional, sino que también lo evalúa y lo comenta valiéndose de todos los medios a su disposición (Burgoyne, 1999: 140; Neira Piñeiro, 2003: 74-76). Así, el narrador cinemático puede abandonar su escondite para evidenciar sus funciones en detrimento de una narración transparente. El grado de representación de este narrador externo depende de cada una de sus elecciones, que pueden ser coincidentes o no, con aquellas del autor implícito.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.4. FOCALIZACIÓN

Las nociones de *punto de vista* o *focalización* en el texto narrativo —que responden a preguntas tales como ¿quién ve?, ¿qué ve?, ¿qué sabe? o ¿cuánto sabe?— han suscitado un agitado debate desde su planteamiento. "Es la cuestión del «punto de vista» —asevera Villanueva— que desde la segunda mitad del siglo XIX viene preocupando a novelistas y teorizadores" (2006: 21). Los estudiosos citan las aportaciones de Boris Tomashevski ([1925] 2005), Jean Pouillon (1946), Percy Lubbock (1957), Norman Friedman (1955), Cleanth Brooks y Robert P. Warren (1959), Tzvetan Todorov (1969), Gérard Genette ([1972] 1989), Boris Uspenski (1973), Franz Stanzel (1982) Susan Lanser (1981) o Jaap Lintvelt (1981), entre otros.[119]

Más específicamente, de acuerdo con el *Diccionario de teoría de la narrativa* (2002) dirigido por Valles Calatrava, la *focalización* implica "la modalización discursiva de la historia", teniendo en cuenta la cantidad de información sobre los existentes y también el posicionamiento emocional o cognitivo. Esta es canalizada a través "de una o varias perspectivas mediante las que se representa la información diegética que se halla ante el narrador homodiegético o heterodiegético, ofreciendo tres posibilidades principales —la omnisciente, la interna y la externa" (2002: 376). Según lo expuesto en este volumen, el concepto de *focalización*, desarrollado por Genette, se asocia a otros "similares" como *punto de vista* (ampliamente estudiado por Lubbock, Friedman, Stanzel o Lanser), *visión* (Pouillon), *aspecto* (Todorov), *tipos narrativos* (Lintvelt), *centro focal* (Uspenski), *foco narrativo* (Brooks y Warren), etc. (2002: 377).[120] Empero, al margen de las semejanzas entre las distintas nociones, es importante subrayar que la focalización está ligada en buena medida a la "[…] modalización discursiva de la historia a partir de la perspectiva visual desde la que se ejerce la narración" (Valles Calatrava, 2008: 213). Esta cuestión no solo permite integrar este concepto en la narratología cinematográfica, sino que debe admitirse que este es heredero de la tecnología visual (Bal, [1985] 1990: 109).

Los postulados que mayor recorrido han alcanzado fueron ideados por Friedman y Genette. En su celebrado artículo "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept", Friedman (1955) diferenció ocho tipos de puntos de vista que posteriormente fueron revisados

[119] Véanse los estudios de Garrido Domínguez (1993: 121-141) y Valles Calatrava (2008: 207-219) sobre la evolución cronológica de estos conceptos a través de los autores citados.

[120] La cuestión del punto de vista tiene varios frentes abiertos pues, tal y como asevera Pérez Bowie, los narratólogos no son unánimes a la hora de ubicar este elemento narrativo en el nivel de la *historia* o en el nivel del *discurso*: "así, Chatman lo considera una categoría vinculada al plano de la historia (frente a la voz, que sitúa en el del discurso), mientras Genette la integra en el plano formal del enunciado, el del relato (como uno de los elementos que junto al modo y a la temporalidad permite la construcción de la historia, o contenido), distinguiéndola de la narración que ubica, como se recordará, en el nivel de la enunciación. De igual modo procede Rimmon-Kennan, aunque se refiera al «relato» genettiano como «texto»" (2008: 44).

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

por Villanueva ([1989] 1995, 2006). Este no estudió esta cuestión bajo el epígrafe *punto de vista*, sino que lo asoció plenamente a la *modalización*.[121]

La *omniscencia editorial*, que se caracteriza por la suma del punto de vista del autor a la narración omnisciente, fue denominada por Villanueva *omnisciencia autorial*, pues realmente "no solo dispone de la visión omnímoda de un narrador todopoderoso […], sino también de la voz de un *autor implícito* que es el que valora, amonesta, exclama, pondera y advierte" (2006: 24). Y añadía: "la *heterofonía* de un discurso novelístico modalizado desde la *omnisciencia autorial* comprendería la alternancia de voces del *autor implícito*, del *narrador omnisciente*, del protagonista y de los demás personajes" (2006: 26). Por el contrario, la *omniscencia neutral* excluye la voz del autor (*autor implícito*, en el caso de Villanueva).

Mediante *omniscencia selectiva múltiple*, la narración asume la perspectiva de varios personajes; o solo de uno en el caso de l*a omniscencia selectiva*. "En esta omnisciencia selectiva o multiselectiva se da con mucha mayor intensidad el empleo del *estilo indirecto libre*, forma de discurso que cabe calificar de «neutral», porque permite reflejar, de forma convincente y vivaz, el pensamiento del personaje sin prescindir de la tercera persona del narrador" (2006: 27).

La quinta categoría de Friedman es el denominado *Yo testigo*, que narra la historia adoptando una posición testimonial, es decir, su saber está limitado a lo que observa. El *Yo protagonista*, por añadidura, no solo presencia los acontecimientos, sino que está plenamente implicado en ellos. En el *modo dramático*, como su propio nombre indica, la modalización gira en torno a los diálogos, razón por la que "desaparecen entonces las voces del narrador y del *autor implícito*: todo se confía a la voz de los personajes, que son a la vez, pero alternativamente, narradores y narratarios" (2006: 38).

Por último, *la cámara*, o *modo cinematográfico* según la terminología de Villanueva, representa una modalidad profundamente objetiva, pero no por ello menos accesible, pues presupone un *lector implícito* capaz de interpretar cada gesto de los personajes (2006: 40). Tal y como se ha indicado, el personaje se convierte en el centro de seis de las ocho modalidades presentadas. Bien por «encarnar» la narración a través de sus parlamentos con sus homólogos, o bien por presentar los acontecimientos asumiendo una mayor o menor distancia frente a los mismos, el personaje es un elemento narrativo que no puede desligarse del estudio de estas formas discursivas.

[121] Según la tesis de Villanueva, el punto de vista "engloba dos aspectos diferentes y complementarios: el de la *visión*, ciertamente, pero también el de la *voz*. Es decir, *¿quién ve?* junto a *¿quién habla?* En la organización del discurso narrativo es fundamental el ángulo de enfoque de los sucesos de la historia, y la voz o voces diferentemente moduladas que transmiten información sobre los mismos recabada desde una o más perspectivas" (2006: 21).

USC

El personaje también adquirió funciones en el estudio de Genette. Conviene recordar que el teórico encuadró la focalización en el *modo* narrativo. Inspirándose en buena medida en Todorov y Pouillon, Genette situó tres tipos de focalización que pueden variar a lo largo del relato. En primer lugar, el *relato no focalizado o focalización 0* se liga a la omnisciencia, pues implica una visión y un conocimiento ilimitados. En segundo lugar, el *relato de focalización interna* permite dos posibilidades. La *focalización interna fija*, vehiculada a través de un solo personaje focal y la *focalización interna variable*, con varios personajes focales. Existe una última modalidad, la *focalización interna múltiple*, que se produce cuando un mismo suceso se repite según la perspectiva de varios personajes (Genette halló su ejemplo paradigmático en el cine, con *Rashomon*, de Akira Kurosawa). El tercer tipo es el *relato de focalización externa*, que no permite acceder al mundo interior del personaje. El francés advirtió que la focalización es muy difícil de analizar en múltiples ocasiones. Por ejemplo, a la hora de evaluar la focalización interna, que solo se produce de forma ortodoxa en el *monólogo interior* (1989: 247).[122]

La compleja conceptualización del punto de vista de la focalización se complica aún más en el séptimo arte. En primer lugar, Chatman explicó que en el cine se ejecutan de forma paralela, pero independientemente, dos canales de información: el visual y el auditivo ([1978] 1990: 70). En esta línea, Gaudreault y Jost diferenciaron dos términos: *ocularización* y *auricularización*.

En sus palabras, la *ocularización* "caracteriza la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje simultáneamente *ve*" ([1990] 1995: 140). Así, puede darse una *ocularización 0*, ideada por Jost en 1983, o una *ocularización interna*, que a su vez puede ser primaria o secundaria. La *ocularización interna primaria* trata de construir la mirada de un personaje para que el espectador establezca una relación entre el focalizador y el objeto focalizado. Los investigadores citaron numerosos ejemplos, como en el caso de una imagen distorsionada que puede atribuirse a un focalizador en estado de embriaguez, o la simulación de una perspectiva a través de objetos tales como unos prismáticos o un catalejo. Aunque el ejemplo más destacado acontece en *The Lady in the Lake* (Robert Montgomery, 1947), pues la mirada del espectador se identifica con la del personaje focalizador en casi la totalidad del metraje (1995: 141-143). Más

[122] De la exposición anterior se deduce que, a pesar de privilegiar su carácter «visual», la cuestión de la focalización supera la mera percepción física desde una posición determinada. No en vano, Chatman —bajo la denominación de punto de vista— apuesta por una definición de mayor amplitud incluyendo "el lugar físico o la situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos" (1990: 164). Asimismo, Bal recuerda que la percepción está notablemente influenciada por muchas circunstancias: "la propia posición respecto del objeto percibido, el ángulo de caída de la luz, la distancia, el conocimiento previo, la actitud psicológica hacia el objeto; todo ello y más influye en el cuadro que nos formamos y que pasamos a otros" (1990: 108). También Pozuelo Yvancos sostiene que "una mirada no es solamente una percepción mecanicista y espacial, sino que implica valores, juicios, perspectivas psicológicas, ideológicas, espaciotemporales, etc." (1989: 244).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

fácil de ejecutar es la *ocularización interna secundaria*, articulada a partir de la mostración de los ojos del personaje. Esto permite que el espectador determine que la siguiente imagen mostrada es fruto de la ocularización de este. Por último, la *ocularización 0* es la más convencional por su objetivismo. Normalmente se pretende que el espectador olvide la presencia de la cámara, sin embargo, hay construcciones de planos y secuencias que desvelan el artificio cinematográfico (1995: 144).

La *auricularización* explica el tratamiento del punto de vista sonoro. La *auricularización interna primaria* transmite al espectador un sonido tal y como lo percibe el personaje. Pero, como sucedía en el caso de la ocularización interna primaria, se precisa una manipulación sonora para que el receptor la identifique. Este caso se produce en *Mientras dure la guerra* (Alejandro Amenábar, 2019). Después de pronunciar su famoso discurso en el paraninfo, Miguel de Unamuno, interpretado por Karra Elejalde, escucha distorsionados los abucheos del público y así los percibe el espectador. En el caso de la *auricularización interna secundaria*, la escucha del personaje se apoya en la representación visual. Este pudiera ser el caso de un personaje que se tapa los oídos y, por lo tanto, el sonido desaparece. A diferencia de la anterior, en la *auricularización 0* la fuente sonora intradiegética no se privilegia. Los franceses citan una secuencia de *Le Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963) en la que la canción que escuchan los personajes se interrumpe para que el espectador se haga eco de lo que se están diciendo al oído (1995:147).

Sin embargo, estos dos conceptos no parecen ser suficientes para Gaudreault y Jost, pues consideraron necesario la presencia de otros recursos para que la focalización sea entendida como foco cognitivo (1995: 150-153). De acuerdo con los investigadores, la *focalización interna* se produce cuando el relato está condicionado por el saber de un personaje, lo que no va ligado estrictamente a una ocularización interna. La *focalización externa* restringe cierta información al receptor favoreciendo un mayor conocimiento del personaje. En la *focalización espectatorial*, por el contrario, el espectador puede disfrutar de la ventaja de saber más que los personajes gracias a diversos instrumentos como la voz *over*, el encuadre o la planificación.

Hasta el momento se ha estudiado el punto de vista en el cine desde los puntos de vista perceptivo (*ocularización* y *auricularización*) y cognitivo (*focalización*). El propio Jost (2004) mencionó en otro de sus trabajos que el concepto de *punto de vista* cubre varios fenómenos: la percepción, el conocimiento y el pensamiento (2006: 72). Resulta muy interesante en este punto acudir al estudio de Neira Piñeiro (2003) para explorar otro aspecto del mismo. Después de una

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

amplia panorámica sobre el concepto de punto de vista en la narratología literaria y cinematográfica, la autora ofreció tres tipos. Dos de ellos coinciden con los ya explicados, pero el tercero, el *punto de vista psicológico* —aunque había sido tratado anteriormente por la crítica—, fue explorado por la autora de forma pormenorizada.

Este es particularmente difícil de abordar en el medio cinematográfico por su obvia desventaja a la hora de adentrarse en la dimensión interior del personaje. La autora señaló procedimientos indirectos y procedimientos directos. Los indirectos son muy variados. La representación de la percepción visual (generalmente a través del plano/contraplano o el plano subjetivo) o auditiva (generalmente a través de manipulaciones, tal y como se explicó) en un momento determinado pueden transmitir información sobre el estado anímico del personaje. Pero la mostración de la «mirada semántica», como la denominó Neira Piñeiro, viene acompañada de otros factores que se esbozan a continuación (2003: 283-292). Por ejemplo, el trabajo de los actores: su expresión facial (que puede potenciarse con el primer plano), sus gestos, sus movimientos, etc. Asimismo, la vestimenta, el atrezo, el decorado o la iluminación pueden contribuir a generar una serie de connotaciones. Del mismo modo, no puede obviarse que el tipo y la duración de los planos, el montaje, los efectos visuales, los efectos sonoros, los ruidos y la música extradiegética (especialmente a través del *leitmotiv* musical) facilitan la comprensión de una determinada situación emocional.

Al margen de los instrumentos de preproducción y postproducción mencionados, existen procedimientos directos: "Nos referimos a las imágenes y sonidos que representan espacios mentales del personaje (sueños, fantasías, etc.). Se trata en todos estos casos, de técnicas que suponen una clara intrusión del narrador en la mente de sus personajes […]" (2003: 292). Para abordarlas, la autora acudió al reconocido trabajo de Edward Branigan (1984), en el que se establece una clara relación de la subjetividad con el concepto de punto de vista.

Para el investigador, la subjetividad siempre tiene origen en el personaje y el despliegue de esta depende de tres elementos: tiempo, encuadre y condición mental. Resulta especialmente reseñable su reflexión sobre las imágenes mentales del personaje. Estas pueden producirse en el mismo encuadre en el que figura el personaje (p. ej. a través de la *dream baloon technique*) o en un plano o secuencia consecutiva (1984: 85-86). Indicaba Neira Piñeiro que aquí también podría incluirse el *flashback* subjetivo, que el teórico sitúa en otro lugar. En todo caso, lo normal es que el enlace entre espacio real y espacio virtual quede manifestado, pero en ocasiones no es así. Sirvan de ejemplo algunas secuencias de *Lucía y el sexo* (Julio Medem, 2001), en las que

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

muchas veces es difícil distinguir si lo representado en pantalla es fruto de la actividad mental de Lorenzo (el escritor) o de Lucía (la lectora), por no hablar de la compleja distinción en algunos momentos del metraje de los relatos diegético y metadiegético desarrollados en el filme. Además, siguiendo a la autora, las imágenes mentales pueden complementarse con efectos sonoros que pueden utilizarse para representar las proyecciones emocionales del personaje (2003: 295). Así sucede en la película *Chocolat* (Lasse Hallström, 2000), en la que basta el soplido del viento para que el espectador infiera que Vianne (Juliette Binoche) siente la necesidad de cambiar su destino conforme a su vida errante. En esta película también se manifiesta otra técnica aludida por Neira Piñeiro, la voz *over* que transcribe en un momento determinado los pensamientos de los personajes.[123]

A lo largo de este apartado hemos comprobado las dificultades que entraña la focalización. Por ejemplo, su conceptualización en consonancia con nociones semejantes, sus relaciones con otras categorías narrativas, o su vinculación con la visión, el conocimiento o el posicionamiento ético, ideológico o moral de los personajes. En cualquier caso, el personaje adquiere en el relato competencias ligadas a la focalización, no solo de forma activa, por la posibilidad de ceder su mirada, sino también por el hecho de ser mirado, hasta el punto de que lectores y espectadores puedan ver más allá de lo que aparentemente se muestra y usurpar sus ojos, sus oídos, su mente y su conciencia.

[123] En su estudio de *La Regenta*, Bobes Naves estudia los monólogos interiores de tipo visual y tipo auditivo (que se suman a los monólogos interiores directo e indirecto). Estos guardan relación con los procedimientos indicados en el seno de la narratología fílmica. Para la autora, los pensamientos de Ana Ozores en la novela de Clarín se complementan con su mirada, en este caso con la observación de Álvaro Mesía: "los ojos de la dama son la cámara fija que da testimonio de lo que ve, pero es una cámara que une a la objetividad del testimonio, la subjetividad de unos sentimientos que se complacen en el atractivo de las manos, de los pies, de la ropa, del olor del dandy, a la vez que intenta que no se advierta esa complaciencia" (1985: 273). Del mismo modo, continuando con otro ejemplo que ofrece la investigadora asturiana, en otro momento Ana recuerda la confesión con el magistral después de escuchar el sonido de un gorrión: "la dama se acordó del Arcipreste que tenía el don de parecerse a los pájaros" (1985: 273).

3.5. TIEMPO

La explicación del tiempo narrativo pasa en primer lugar por la distinción, ya empleada por teóricos alemanes como Günther Müller ([1948] 1968), de un *tiempo del relato* y un *tiempo de la historia*. Genette —cuyo análisis del tiempo narrativo efectuado en *Figuras III* se ha convertido en un referente teórico—, ya reconocía décadas atrás que esta dualidad tiene aplicabilidad en el relato literario y en el relato cinematográfico ([1972] 1989: 89). En este contexto, Villanueva afirmaba que el análisis de este componente "pasa ineludiblemente por el estudio de cómo el *tiempo de la historia* se ha transformado en el único textualmente pertinente, el *tiempo del discurso*" (2006: 45). Para ello, hay que tener en cuenta el grado de «equivalencia» entre ambos, que inevitablemente se vincula a un tercer tiempo, el tiempo de la lectura (2006: 45). En efecto, aquí radica una de las diferencias entre tiempo literario y tiempo cinematográfico para Genette, pues el primero, a diferencia del segundo, no puede ser consumido a capricho: "el texto narrativo, como cualquier otro texto, no tiene otra temporalidad que la que recibe, metonímicamente, de su propia lectura" (1989: 90). Lógicamente, la proliferación de medios de exhibición fílmica, desde el VHS hasta las plataformas digitales, abre un debate sobre el «tiempo de la recepción» que ha de tenerse en cuenta. Pero esta precaución no afecta a las tres relaciones establecidas por Genette y que Chatman y otros aplican al relato cinematográfico. De hecho, Pérez Bowie consideraba que esta categoría "suscita menos discrepancias" entre los estudiosos, quienes "suscriben" con unanimidad los esquemas establecidos por Genette" (2008: 47).

Las tres relaciones genettianas son *orden*, *duración* y *frecuencia*. El *orden* de los sucesos de la *historia* puede o no puede coincidir con el fijado en el *discurso* (o *relato*, en palabras de Genette). Cuando se produce una alteración del orden cronológico se produce lo que el francés denomina *anacronías* narrativas. Pueden diferenciarse retrospecciones subjetivas y objetivas, llamadas *analepis*, y anticipaciones objetivas y subjetivas, identificadas como *prolepsis* (1989: 95). Las dos operan en los niveles micronarrativo y macronarrativo y son interesantes algunos de sus parámetros de medida, como el *alcance* (la distancia temporal entre el tiempo marco y el tiempo retrospectivo) y la *amplitud* (la duración de la anacronía). La reflexión teórica de Genette es muy profunda, ya que establece una amplia tipología que no puede ser examinada como merece. Las principales son clasificadas como analepsis y prolepsis *internas* (dentro del tiempo marco), *externas* (fuera del tiempo marco) o *mixtas* (comienzan fuera y finalizan dentro). Las internas pueden ser *heterodiegética*s (no vinculadas al relato marco) u *homodiegética*s

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(vinculadas al relato marco), y estas últimas, a su vez, pueden ser *completivas*, *repetitivas* o *iterativas* (1989: 105-135). Villanueva expuso la necesidad de integrar las anacronías en el sistema narrativo global: "Sin duda, las formas de modalización desde el *yo* son las que facilitan una mayor labilidad para las *anacronías*, y estas, al alterar la secuencia natural en el orden de los sucesos, introducen clarísimas determinaciones para el *lector implícito*" (2006: 49).

La narratología cinematográfica se apoya en estas distinciones mediante las voces inglesas de *flashback* (escena retrospectiva) y *flashforward* (escena prospectiva). Gaudreault y Jost identificaron las analepsis en el filme desde los inicios del séptimo arte, cuando bastaba un rótulo o cartel para indicarla. Con la llegada del sonido la voz en *off* se ocupó de tal competencia. Así "lo que en cine denominamos *flashback* combina generalmente una vuelta atrás del nivel verbal y una representación visual de los acontecimientos que nos cuenta el narrador" ([1990] 1995: 117). Los investigadores utilizaron conceptos empleados por Genette, tales como *analepsis interna*, *analepsis externa*, *alcance* o *amplitud*, pero incorporaron las modificaciones semióticas que implica el despliegue de la anacronía retrospectiva en el discurso cinematográfico. La representación visual en tiempo presente de la escena retrospectiva conlleva la permuta del discurso indirecto por el uso de diálogos, así como un cambio de aspecto del personaje narrador (p.ej. la edad) y la transformación de la ambientación sonora (1995: 118). Las *prolepsis* —que según Gaudreault y Jost se cultivaron antes que los *flashbacks* en el séptimo arte— tienen la función de mostrar visualmente un suceso que se anticipa en el orden cronológico establecido. Estas adquieren la forma de *prolepsis internas*, pues, como justificó Bordwell "sería imposible encontrar *flashforwards* externos, puesto que el último suceso de la historia pone necesariamente un límite a la duración temporal del argumento" ([1985] 1996: 79). La problemática de esta forma narrativa se amplía con su motivación pues, a diferencia del flashback, que puede justificarse con la recreación de un recuerdo del personaje, no goza de una causa realista (1996: 79).

La segunda de las categorías examinadas por Genette fue la *duración*. El análisis de este aspecto en la obra *En busca del tiempo perdido* (Marcel Proust, 1913-1927) concluyó con la exposición de un desequilibrio que influye la «velocidad» general del relato: "de 190 páginas para tres horas a tres líneas para 12 años, es decir (muy aproximadamente), de una página para un minuto a una página para un siglo" (1989: 150). Esta clase de observaciones motivaron su teorización de cuatro ritmos principales: *pausa*, *escena*, *sumario* y *elipsis*.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La *pausa* implica que el tiempo de la historia se detiene, generalmente, para realizar una descripción. Villanueva diferenció otro tipo más: "las *pausas descriptiva* —sustentada por el narrador— y *digresiva* —por el *autor implícito*— lógicamente consumen texto, pero no tiempo, pues se consagran al espacio y a la interpretación o metanarración, respectivamente" (2006: 47) A Chatman se le antojaba que en el cine, "la descripción *per se* es generalmente imposible en películas narrativas, que el tiempo de la historia continúa en tanto que se proyectan imágenes en la pantalla, mientras sentimos que la cámara sigue filmando" ([1978] 1990: 78). Una excepción que asume el estadounidense se produce con el efecto que produce el congelamiento de la imagen, como sucede en *All About Eve* (Joseph Mankiewicz, 1950). Gaudreault y Jost examinaron esta cuestión con mayor laxitud y, apelando a ejemplos tales como *Il Gatopardo* (Luchino Visconti, 1963) o *Morte a Venezia* (Luchino Visconti, 1971), concibieron la existencia de pausas descriptivas que aminoran la velocidad de la narración de los hechos en el filme (1995: 126).

A diferencia de la anterior, la *escena* propicia cierta equivalencia entre el tiempo de la *historia* y el tiempo del *discurso*. De acuerdo con Pozuelo Yvancos, "la escena dialogada vincula historia y discurso y ello porque, como advertía Todorov, las palabras de los personajes gozan de un estatuto peculiar: son actos, tenemos la sensación de asistir directamente a la representación de la realidad" (1989: 264). Para Gaudreault y Jost, el *plano- secuencia* (plano autónomo) encarna la noción literaria de escena, pero, además, recuerdan que Metz, en su gran sintagmática, incluye la denominación de *escena* para uno de sus sintagmas (1995: 127).

El *sumario* es para Genette "la transición más corriente entre dos escenas" (1989: 153). Se trata de una síntesis del tiempo de la *historia* manifestada en el *discurso* y que, por lo tanto, altera el ritmo de la narración. Siguiendo a Villanueva, los resúmenes y las elipsis suelen compensar el gusto por el detalle de la modalización omnisciente (autorial y neutral), lo que ralentiza el desarrollo narrativo. Por el contrario, la velocidad suele incrementarse de la mano de narradores que asumen un *yo testigo*, un *yo protagonista*, o bien de la omniscencia selectiva (2006: 49). Según Chatman, mientras que la lengua provee de elementos suficientes para la elaboración de un resumen en la novela, el lenguaje cinematográfico presenta dificultades para tal fin. Una posible solución es la secuencia-montaje: "una colección de planos normalmente unidos por la misma música que muestran aspectos seleccionados de un suceso o secuencia". Aunque también hay "soluciones más toscas, como arrancar hojas a un calendario, escribir fechas en la pantalla a modo de pie, y usar la voz en off de narradores" (1990: 72-73). Un

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ejemplo paradigmático que une esta categoría con la que desarrollaremos a continuación —la *elipsis*— es el plano secuencia que figura en *Notting Hill* (Roger Michell, 1999). El paseo de William (Hugh Grant) por el mercado callejero del conocido barrio londinense mientras cambian las cuatro estaciones resuelve con elegancia el paso del tiempo. La sensación de continuidad es favorecida por la música extradiegética que domina la escena.

El cuarto movimiento al que aludió Genette es la *elipsis*, una supresión temporal de la historia reflejada en el discurso. El investigador distinguió tres tipos. La *elipsis explícita* que indica el tiempo omitido; la *elipsis implícita* o no declarada, que ha de ser deducida por el lector; y la *elipsis hipotética* que suele confirmarse posteriormente con una analepsis (1989: 162-163). En el contexto de la narratología cinematográfica, según Burgoyne, "las elipsis permiten a los realizadores cinematográficos eliminar por montaje hechos que carecen de importancia, para seccionar dramáticamente relaciones de causa y efecto, y para cubrir de forma económica amplios períodos de tiempo de la historia" (Stam, [1992] 1999: 143-144). Frente a posibles equivocaciones, Chatman señaló la necesidad de distinguir el corte entre planos y la elipsis. En sus palabras, "un corte *puede* implicar elipsis, pero puede representar simplemente un cambio en el espacio […]". Las elipsis también pueden ser expresadas mediante un fundido o un barrido, y otros ejemplos del "repertorio de la manifestación cinematográfica" (1990: 75).[124]

Tras el análisis del *orden* y la *duración*, queda por abordar la tercera relación entre tiempo de la historia y tiempo del discurso ofrecida por Genette. La *frecuencia* explica el hecho de que "un enunciado narrativo no sólo se produce, también puede reproducirse, repetirse una o varias veces en un mismo texto" (1989: 173). Precisamente, el hecho de que estas elecciones queden vinculadas a la actividad del narrador determinó que Villanueva estimara que la *frecuencia* no es un aspecto tan ligado a la temporalización como a la modalización (2006: 50).

Genette diferenció cuatro frecuencias: El *relato singulativo* (contar una vez lo que ha ocurrido una vez), el *relato anafórico* (contar n veces lo que ha ocurrido n veces), el *relato repetitivo* (contar n veces lo que ha ocurrido una vez) y el *relato iterativo* (contar una sola vez lo que ha sucedido n veces) (1989: 173-175). Tanto Chatman, como Gaudreault y Jost respetaron una vez más la tipología de Genette. Los relatos iterativos y repetitivos merecen mención

[124] Al margen de lo expuesto por Genette, los que se ocupan de la narratología cinematográfica reflexionan sobre otras manipulaciones que afectan a la duración. Chatman considera que el *alargamiento*, generalmente efectuado a través de la *cámara lenta*, aumenta la duración del tiempo del discurso respecto al tiempo de la historia (1990: 76). Bordwell también explora otras posibilidades, tales como la *expansión* (inserción y dilación) o la *compresión* (reducción) (1996: 83-84). Asimismo, Burgoyne (Stam, 1999: 145) contempla en el cine el concepto ideado por Bal, la *deceleración*, que, por ejemplo, puede ser utilizado en los "momentos de gran suspense" (1990: 83).

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

especial para los autores. En el contexto cinematográfico, el relato iterativo se construye regularmente en el período de postproducción, pero los cineastas también se valen de los *raccords* de movimiento (Gaudreault & Jost, 1995: 132-133). El relato repetitivo se produce asimismo en la secuencia, pero también en la estructura global del relato para diferentes fines expresivos. Un ejemplo citado por la mayoría de narratólogos es *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1956), película que gira en torno a las versiones de un mismo hecho —un asesinato—, que a su vez ha sido examinada para estudiar la focalización.[125] Los investigadores franceses no cerraron sus conclusiones sin admitir que la frecuencia en el cine es más compleja porque no puede olvidarse su expresión polifónica: "un hecho puede contarse una o más veces, dentro del diálogo, pero también puede contarse alternativamente por las palabras y por las imágenes" (1995: 134). De hecho, Bordwell se centró en el el número de ocasiones que un acontecimiento es relatado o escenificado, analizando nueve formas de frecuencia (1996: 79-80).

La explicación del tiempo narrativo a partir de la relación *historia-discurso* genera unas carencias que no pasaron inadvertidas para Paul Ricoeur en *Temps et récit* II (1984), tal y como aseveraba Pozuelo Yvancos:

> Al proceder así, Genette ha omitido, según Ricoeur el *tiempo vivido* o tiempo exterior a los límites del acto de producción y recepción del relato, como lo que obliga a un estudio de las relaciones temporales netamente interiores al texto mismo. La consecuencia de este proceder, común según Ricoeur a todo el estructuralismo, es que margina en su análisis cuestiones fundamentales, singularmente la de la *finalidad*; por ejemplo, de las variaciones anacrónicas, en el marco de una intencionalidad dada y como resultado de una configuración del tiempo como *experiencia*, vivida y no únicamente reductible a un juego retórico de ordenación discursiva (1989: 265).

De este modo, con la indagación del «tiempo vivido» la categoría *tiempo* es objeto de semiotización y queda vinculada a la categoría *personaje*. Pozuelo Yvancos recomendaba para tal examen la lectura de dos trabajos de Mª del Carmen Bobes Naves (1984,1985) en los que la investigadora asturiana señalaba dos niveles de tiempo en el relato, el *crónico* y el *literario*:

> En definitiva, C. Bobes incorpora y ejemplifica en su análisis de *La Regenta* una dimensión estilística de la que el sistema Genettiano carecía: la posibilidad de medir las relaciones temporales en correspondencia con tiempos vividos y acoger

[125] Una de las aportaciones más recientes sobre el funcionamiento del relato repetitivo el séptimo arte es el libro de Stefano Ghislotti, *Repetita iuvant. Mnemotecniche del film narrativo* (2008). Su propuesta teórica revisa el funcionamiento de las repeticiones desde un punto estructural, pero su alcance supera el examen del tiempo narrativo tal y como él mismo explica en la introducción (2008: 13-24). Las reflexiones del profesor de la Universidad de Bérgamo sobre el aspecto temporal del filme se reúnen en dos volúmenes posteriores publicados en 2012 y 2017, respectivamente. En ellos relaciona el tiempo con la construcción cinematográfica, la forma narrativa y la recepción fílmica.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

> así la flexible manera como la literatura ha subjetivizado a través de los personajes la valoración del tiempo, no limitable a un esquema de relación narración-historia (1989: 265-266).

De acuerdo con la aportación de Bobes Naves, en *La Regenta*, cuya historia se desarrolla durante tres años, el tiempo es percibido por el lector con una inevitable sensación de circularidad: "Se han cumplido tres cursos completos, que hemos seguido por las fechas de las fiestas religiosas: el día de San Francisco, Todos los Santos, San Blas…, que seguirán año tras año volviendo a su cita con los vetustenses" (Bobes Naves, 1985: 185). La elección de una estructura repetitiva contribuye a la creación de una atmósfera que oprime a los personajes. Esta también se intensifica con las importantes analepsis que explican el duro pasado de los protagonistas y, a su vez, fomenta el escepticismo ante el tiempo que está por venir. Así, el «el tiempo subjetivo» cobra sumo protagonismo, fundamentalmente porque depende del estado de ánimo de los personajes:

> Ana siente la urgencia de vivir una juventud que durará poco, mientras vive en realidad un tiempo aburrido y lento en el que a las imágenes de un presente árido se suman las de un pasado infeliz y las de un futuro sin esperanza y sin alicientes. Todo contribuye a dilatar los límites temporales de la vida particular de la protagonista, que además se presenta insertada en los ritos cíclicos de la naturaleza y de la vida vetustense: las excursiones al mismo sitio, las celebraciones en los mismos lugares, los mismos amigos, las mismas conversaciones, el mismo aburrimiento (1985: 195).

Por lo tanto, no importa tanto la estructuración temporal del discurso, sino como esta se transforma en el «tiempo vivido» por los personajes, el que en última instancia puede afectar al encuentro con su propio destino.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.6. SUCESOS

A continuación analizaremos los elementos integrantes del nivel de la *historia.* En este capítulo nos ocuparemos de los *sucesos* y en el siguiente del *espacio*. Huelga decir que para abordar esta cuestión, la narratología encontró sus primeras referencias en el mundo clásico, en el formalismo ruso y en el estructuralismo francés. Conceptos tales como *motivo*, *función* o *secuencia* fueron primordiales para emprender una descripción de lo que Chatman llama *sucesos*, Mieke Bal *acontecimientos* o Shlomith Rimmon-Kenan *eventos.* Dado que las nociones más relevantes de las escuelas rusa y francesa fueron examinadas en un apartado anterior, aquí nos ocuparemos de lo expuesto sobre los hechos narrativos por narratólogos posteriores como los citados.

Chatman aglutinó en la categoría de la historia los *sucesos* y los *existentes.* Son denominados existentes *personajes* y *escenarios.* Por su parte, los sucesos se dividen en *acciones* (efectuadas) y *acontecimientos* (experimentados) ([1978] 1990: 20). Para la explicación de los sucesos, el estadounidense recurrió en primer lugar a Aristóteles y a los formalistas rusos, para quienes la *trama* es una disposición de los incidentes. La trama es organizada por el discurso, es decir, a priori, esta permite múltiples materializaciones según la estructura elegida y el medio narrativo utilizado. Así, conviene recordar que la trama se distingue de la *fábula*, porque esta última enlaza los motivos según una estructura lógica y según un orden temporal cronológico, sin tener en cuenta las operaciones narrativas que operarían su transformación en trama.

Para Chatman, "una acción es un cambio de estado causado por un agente o alguien que afecta a un paciente" (1990: 46). Se dividen en distintos tipos: *actos físicos no verbales*, *comentarios*, *pensamientos* y *sentimientos, percepciones y sensaciones* (1990: 47). Por otro lado, el acontecimiento no es realizado por el sujeto, sino que este es afectado por él. Acciones y acontecimientos se encadenan por un principio de causalidad ya expuesto por los autores clásicos, que más tarde será cuestionado por la literatura de la modernidad. Por ello Chatman recurrió al término, mucho más abierto, de *contingencia*, establecido por Jean Pouillon (1946). Así, hay tramas que se *resuelven* y tramas que se *revelan*:

> El desarrollo del primer caso consiste en una solución, en el segundo de una exposición. Las tramas reveladoras suelen estar muy centradas en los personajes, preocupadas de mostrar todos los detalles de los existentes, mientras que los sucesos se reducen a tener un papel ilustrativo, relativamente inferior. El que Elizabeth Bennet se case es un asunto crucial, pero lo no es que Clarissa Dalloway pase el tiempo yendo de compras o escribiendo cartas o soñando despierta, puesto

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> que cualquiera de estas u otras acciones revelaría con exactitud su carácter o problemas (1990: 51).

En cualquier caso, Chatman, pero también Bal, incidieron en el hecho de la importancia de que el lector sea capaz de asumir con naturalidad la *lógica de acontecimientos* (Bal, [1985] 1990: 20).

La autora holandesa empleó el nombre de *fábula* para designar "una serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados" (1990: 26) y, en consonancia, reconoció que su estudio de las series de acciones puede ser susceptible de aplicarse a una película o a una obra de teatro, entre otros ejemplos. En efecto, se mostró especialmente interesada en definir qué hechos pueden ser considerados acontecimientos y, para ello, se centró en el estudio del segmento textual en el que figuran, lo que genera diversos problemas. Bal empleó tres criterios para delimitar los acontecimientos. El primero, denominado *cambio*, halla en la forma lingüística su principal aliada. Desde luego, aseveraba la investigadora, no implica lo mismo decir "Juan estaba limpiando su casa. Juan está enfermo" que "Juan estaba limpiando su casa, Juan se pone enfermo" (1990: 22). De la segunda frase se infiere una relación entre hechos, que permite calificar la transición de un estado, es decir, el acontecimiento. Sin embargo, este criterio se le antojaba insuficiente.

El segundo, denominado *elección*, también precisa de la intuición del lector. Este determina la funcionalidad o no de los acontecimientos, es decir, si estos son categóricos en la fábula. El autor de *Historia y discurso* también se interesó por el principio de jerarquía de los sucesos siguiendo la orientación de Barthes en *Análisis estructural del relato* ([1966] 1970). Para Chatman, un *núcleo* es un suceso fundamental para que la trama tome una u otra dirección. Sin embargo, el *satélite*, de carácter secundario, es una acción o acontecimiento que podría suprimirse sin perjuicio para el desarrollo de la historia.

El tercero, la *confrontación*, vincula directamente los hechos con los actores. Según este tercer criterio, para que un acontecimiento sea considerado como tal precisa la confrontación de dos actores. La estructura es la siguiente: sujeto—predicado—objeto (directo). A juicio de Bal, como en los anteriores, este criterio no es fácilmente demostrable, por lo que de nuevo solicita prestar atención al contexto global de la fábula y, por supuesto, a la intuición del receptor. Siguiendo dos de sus ejemplos, si confrontamos los ejemplos textuales "Juan mata a una mosca" y "Juan mata a una mujer", a priori, la segunda señala un proceso con mayor relevancia. Pero, tal y como advierte Bal, "es perfectamente posible imaginarse una fábula en la que Juan se vea

USC

continuamente confrontado con una mosca, como en "Le Coche et la Mouche" de Lafontaine, por ejemplo; por otra parte, un asesinato puede servir para ilustrar un rasgo del personaje y no tener ningún tipo de influencia en el desarrollo de la fábula, como en *The Man that Turned into a Statue* de Joyce Carol Oats" (1990: 26).

Por lo tanto, después de estas primeras aproximaciones que definen los sucesos, puede concluirse con Valles Calatrava que estos, además de localizarse en la *historia* o en la *fábula*, se sitúan en un momento y un lugar; se ejecutan por los actantes o personajes (objeto también de los mismos); se ordenan según una lógica cronológica y causal; se organizan en una estructura sintáctica e integran la totalidad de la *acción narrativa.* Así, la *acción narrativa*:

> Constituye un proceso de desarrollo de una serie de sucesos, actos o acontecimientos narrativos encadenados que se organizan sintagmáticamente en los relatos y que normalmente se organizan y polarizan en torno a la presencia de un *principio* y un *final*; su funcionamiento no es separable tampoco de la presencia de uno o más sujetos implicados de distintas formas en ella (actantes), un tiempo y un espacio donde acaece (momento-lugar) y las transformaciones dadas por el paso de uno a otros estados (cambio de acontecimientos), aparte de la existencia de una serie de mediaciones narrativo-representativas que la reordenan y muestran discursivamente de una determinada manera. La acción narrativa se relaciona, además, con el ritmo o *velocidad* de acaecimiento y transición de los acontecimientos, con la organización de la *tensión* narrativa climática y anticlimática y con la estructura *secuencial* y lógica de la misma, se distingan en esta tres partes —como Aristóteles: principio, medio, fin— o cinco, como otros tratadistas y algunos teóricos recientes (2002: 193).

En otro lugar, Valles Calatrava (2008: 147-148) identificó la necesidad de diferenciar entre distintos tipos de acción narrativa y propone diversas modalidades recurriendo, entre otros, a Prince.

Al margen de lo expuesto, es preciso añadir que de la descripción de los acontecimientos se han ocupado múltiples autores que han originado una serie de modelos. Garrido Domínguez (1993) ofreció varios. El primero, ya explicado con anterioridad, se corresponde con los *modelos funcionales* deudores de los trabajos de Propp ([1928] 1998) o Bremond ([1966] 1970). El trabajo de Bremond fue fundamental por la introducción del concepto de *secuencia*, que se caracteriza por integrar tres funciones que indican las tres fases de un proceso de apertura, desarrollo y conclusión. Estas secuencias se combinan por *encadenamiento*, *enclave* y *enlace o alternancia.* El segundo refiere a los *planteamientos lógicos* de Jean Michel Adam (1984) y Paul Larivaille (1974), quienes ampliaron el esquema de Bremond proponiendo cinco partes; pero también de Walter Kintsch y Teun A. Van Dijk (1983), quienes apostaron por una

USC DE COMPOSTELA

macroestructura global inspirada por la competencia de los lectores para comprenderla. Otro enfoque al que hace referencia Garrido Domínguez es el *temático*, propulsado por la escuela americana con Friedman (1975) a la cabeza. Este se interesaba por los distintos tipos de intriga: intrigas de destino, intrigas de personaje e intrigas de pensamiento. Dentro del modelo temático, Garrido Domínguez citó las propuestas similares de otros autores como Northrop Frye ([1957] 2000) o Robert Scholes (1968). Por otra parte, el *enfoque lingüístico* de Prince (1982) y Todorov (1969) está basado en las relaciones entre proposiciones que, articuladas en secuencias, fundamentan una gramática narrativa. Por último, Garrido Domínguez también mencionó el *modelo actancial*, que quedó ilustrado en otro lugar, no caracterizado tanto por los acontecimientos, sino por los actantes que los ejecutan.

Estos modelos pueden ser combinados entre sí tal y como demostró, por ejemplo, Bobes Naves en su análisis semiológico de *La Regenta* (Leopoldo Alas «Clarín», 1884-1885). La autora asturiana distinguió una *estructura funcional*, que calificaba como relativamente sencilla, marcada por tres funciones: la *carencia* inicial de Ana Ozores, que corresponde con la situación inicial; una segunda función que identifica como una *búsqueda de medios* para abandonar dicha situación; y una tercera función que comporta un *desenlace de fracaso* (1985: 61). Argumentaba Bobes Naves que la lógica interna del relato se sustenta "sobre un esquema causal subyacente: insatisfacción→ adulterio→ castigo" (1985: 62). Esta secuencia triádica bien podría relacionarse con los *planteamientos lógicos* de Larivaille (1974), quien proponía tres fases (provocación→acción→sanción) entre el estado inicial y el estado final (que sumarían un total de cinco). Así, siendo la *carencia* el estado inicial y el *fracaso* el estado final, el proceso de transformaciones se opera sobre la provocación (la *insatisfacción*), la acción (el *adulterio*) y la sanción (el *castigo*). Además, el modelo funcional propuesto por la catedrática de Oviedo es compatible con el desarrollo de un *modelo actancial* que, por supuesto, se organiza según el esquema secuencial elegido. En el esquema de fracaso por el que se decanta, siguiendo la teoría de Greimas, los actantes quedan establecidos del siguiente modo (1895: 72): sujeto (Ana Ozores); objeto (la felicidad); destinador (la felicidad misma y su deseo); destinatario (Ana Ozores); ayudante (Don Víctor/Don Fermín), y oponente (Don Álvaro). Por último, estas propuestas son asimismo relacionables con un *enfoque temático* teniendo en cuenta la conclusión de Bobes Naves:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> El desenlace es de desastre total (más que Fracaso) porque Ana no sólo no supera la situación inicial de Carencia, que había generado funcionalmente el relato, sino

> que pierde lo que tenía: la posición social y económica como señora de Quintanar, el marido, la dignidad personal, etc. A partir de ahora, y después de otra enfermedad, tendrá que vivir pobremente con la pensión de viuda, y rechazada por la sociedad y por la religión oficial: don Fermín, a quien acude, la desprecia brutalmente (1985: 75).

Vista la reflexión final, de acuerdo con los postulados de Friedman en *Form and Meaning in Fiction* (1975), *La Regenta* representaría una *intriga trágica*, desde la perspectiva de las intrigas de destino o, mejor aún, una intriga de degradación, a la luz de las intrigas de personaje. Después de todo, tal y como aseveraba Bobes Naves, más que un fracaso, la trama de esta novela desemboca en una catástrofe que determina la anulación total de la Regenta. El beso que roba Celedonio a Ana Ozores desmayada en el suelo de la catedral es la firme prueba de ello.

En otro orden, también los investigadores en el ámbito del cine han bebido de las principales nociones de Propp y del estructuralismo francés para estudiar los sucesos en el filme. A mediados de los años setenta se publicaron dos trabajos inspirados en el análisis morfológico. Peter Wollen presentó "North by North-West: a Morphological Analysis" (1976) y John L. Fell, "Vladimir Propp en Hollywood" (1977). A juicio de Pérez Bowie, estas apuestas teóricas muestran carencias a la hora de explicar la estructura subyacente en las tramas, por lo que prefiere destacar aquellas inspiradas en las teorías de Lévi-Strauss (2008: 33). En esta línea, Will Wright (*Sixguns and Society*, 1975) y Jim Kitses (*Horizons West*, 1970) se focalizaron en el wéstern para estudiar una serie de oposiciones estructurales que permiten hallar concomitancias, pero también diferencias, con el fin de establecer un patrón genérico.

Por otra parte, en nuestro país, habiendo examinado los postulados de Propp, Greimas y Lévi-Strauss, Jesús González Requena apostó por una particular estructura de configuración del relato. Entendido este como la narración del recorrido del *deseo* de un *sujeto*, es el deseo lo que se articula en las dos estructuras diferenciadas: la de la *donación* y la de la *carencia*. Añadió después que no haría falta contar con ambas para estructurar un relato, pero que solo la combinación de las dos haría operativa la función del protagonista, erigido en héroe, a diferencia del antagonista, solo determinado por el eje de la carencia (2012: 541). Por eso concluyó el autor que en el cine clásico es común que figuren ambas estructuras con protagonista y antagonista a la cabeza, mientras que en el cine manierista se disuelve el eje de la donación. Como consecuencia de la debilidad del protagonista, que ya no puede ser considerado un héroe, se acentúa el eje de la carencia. Por último, en el cine postclásico de Hollywood, la estructura del relato simbólico se

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

torna siniestra porque el protagonista encarna la figura del psicópata en el eje de la donación que solo conduce a la destrucción.

El concepto de *estructura* también ha sido abordado en los manuales dedicados al guion cinematográfico. Syd Field, reconocido guionista estadounidense, desarrolló su paradigma sobre la estructura cinematográfica entendida como un principio de unidad: "una disposición lineal de incidentes, episodios y acontecimientos relacionados entre sí que conducen a una resolución dramática" ([1984] 2005: 26). En consonancia elaboró un esquema conceptual sobre su modelo de guion paradigmático que contiene tres actos equivalentes a principio, medio y final, teniendo en cuenta que en el primer y segundo acto se producen dos nudos de la trama. Así, de las ciento veinte páginas que constituyen un guion, treinta son dedicadas al primer acto, donde se produce el *planteamiento*; sesenta al segundo, correspondiente a la *confrontación*; y las últimas treinta al tercero, en el que tiene lugar la *resolución* (2005: 30).

Centrándonos ya en el análisis concreto de los sucesos, muy detallado es el tratamiento que conceden a estos Casetti y di Chio. En primer lugar, como hiciera Chatman pero apoyándose en significantes distintos, estos diferenciaron *acciones* y *sucesos.* Las primeras son producidas por un agente y los segundos son provocados por la naturaleza o la sociedad, lo que explica que el agente no puede controlarlos, tan solo enfrentarlos, eludirlos, padecerlos, etc. ([1990] 1991: 188). Los italianos estudiaron la acción a través de tres vertientes, como *comportamiento*, como *función* y como *acto*.

Comenzando por el primero de ellos, los italianos definieron el comportamiento como "la manifestación de la actividad de «alguien», su respuesta explícita a una situación o un estímulo" (1991: 181). Por ello son muchos los tipos objeto de análisis propuestos. Tal y como adujeron, un comportamiento puede ser *voluntario* o *involuntario*; *consciente* o *inconsciente*; *individual* o *colectivo*; *transitivo* o *intransitivo*; o *único* o *repetitivo*, entre otras variables, que ellos entiendieron como ilimitadas. Evidenciaron así la fenomenología de la acción y el origen de la misma en un personaje que muestra todos los atributos de una persona.

Por otra parte, la consideración de la acción como función implica un análisis estandarizado, pues las funciones, independientemente de todas sus variaciones, pueden encontrarse también en muchos relatos cinematográficos. Reconociendo que la transposición de un esquema funcional a un relato debe hacerse con cuidado, pues no puede aplicarse el mismo modelo a todos, los investigadores señalaron algunas de ellas en la película *Stagecoach* (John Ford, 1939): la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

privación, el *alejamiento*, el *viaje*, la *prohibición*, la *obligación*, el *engaño*, la *prueba*, la *reparación de la falta*, el *retorno* y la *celebración.*

Por último, a la perspectiva fenomenológica y a la perspectiva formal, se suma una perspectiva abstracta y relacional, que explica precisamente la relación entre actantes. Para ello propusieron los *enunciados de estado*, que explican la relación entre sujeto y objeto (conjunción y disyunción), y los *enunciados de actuación*, que implican una transformación que opera el sujeto:

> En el interior de la perspectiva abstracta es, pues, posible definir el acto (entendido, recordémoslo, como realización de una relación entre actantes) no sólo según su estructura lógica, sino también según su ámbito de extrinsecación, fundamentalmente doble. El acto, de hecho, posee al menos dos dimensiones: la dimensión *pragmática* y la *cognitiva.* En el primer caso el acto se explica a través de operaciones efectivas sobre los existentes (se «opera»); en el segundo caso se explica a través de movilizaciones interiores de los sentimientos, voliciones e impulsos (se «elabora»). La doble naturaleza del acto termina, en otros términos, expresando por un lado una actuación destinada a una intervención sobre el mundo (la manipulación de las cosas: el acto pragmático), y por otro una actuación que desemboca en la construcción o la simulación de un mundo (el dar consistencia a lo posible: el acto cognitivo). Finalmente, y siempre en la perspectiva abstracta, podemos entender el acto en relación con otros actos, descubriendo la red de coordinaciones y sobre todo de subordinaciones que se han creado. Cada fase de la actuación, de hecho, presupone una serie de momentos que la preceden e implica una serie de momentos que la siguen; cada realización (cada *performance*) depende de ciertas condiciones y crea otras (1991: 195).

La *performance* es un concepto clave para Casetti y di Chio a la luz de la perspectiva abstracta, que también puede conectar con el modelo funcional. La *performance* es una de las cuatro etapas del acto, junto con la *competencia*, el *mandato* y la *sanción*. A juicio de los autores, estas fases permiten incorporar mejor las funciones. Así, el mandato puede aglutinar funciones como la obligación, la prohibición o el alejamiento; la competencia emerge a partir de la obligación o prohibición e incluye las pruebas preliminares; la *performance* tiene lugar cuando el sujeto emprende una acción, como el viaje y la prueba, y finalmente, la sanción puede equipararse con la reparación de la carencia o la celebración.

En definitiva, el análisis propuesto por los investigadores italianos es muy útil porque, sin abandonar la senda formalista que ha inspirado los estudios posteriores de la acción narrativa, permite ampliar el estudio valorando la acción como comportamiento y como acto. Estas dos últimas perspectivas son fundamentales para relacionar sucesos y personajes.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.7. ESPACIO

La imagen es la unidad por excelencia del relato cinematográfico. Por ello no resulta extraño que, a la hora de abordar el estudio del *espacio fílmico*, los principales teóricos hayan prestado especial atención en primer lugar a este "significante eminentemente espacial" y a su puesta en serie pues, dada su propia naturaleza, un fotograma "*ya* es espacio" (Gaudreault & Jost, [1990] 1995: 87). Así, los estudiosos de las últimas décadas se han centrado en el análisis de la representación del espacio, relegando a un segundo lugar la dimensión narrativa del mismo, sobre la que volveremos en adelante.

Centrado en aspectos estilísticos, Bordwell apostó por una teoría constructivista focalizada en las actividades cognitivas del espectador (que el teórico denomina *perceptor* u *observador*) para formular "el espacio imaginario de la ficción, el «mundo» en el que la narración sugiere que suceden los acontecimientos del argumento" ([1985] 1996: 113). De acuerdo con el estadounidense, dicho hiperespacio queda conformado por el *espacio del plano*, el *espacio del montaje* y el *espacio sónico*, tres indicadores que guían la formulación de las hipótesis espaciales del perceptor incluso más allá de los bordes del encuadre. Recordemos de la mano de Jacques Aumont que, en el cine, la palabra *campo* está ligada a una "fortísima impresión de realidad" que permite que la imaginación del espectador no se detenga en los bordes del cuadro ([1990] 1992: 232). De forma similar, Casetti y di Chio marcaron tres ejes para explicar el espacio desde el punto de vista de la representación. El *eje in/off* que estudia la relación campo/fuera de campo; el *eje estático/dinámico*, caracterizado especialmente por los movimientos de la cámara a merced de una voluntad expresiva; y, por último, el *eje orgánico/inorgánico*, según el cual el espacio de la imagen puede ser armónico o presentar ciertos desequilibrios ([1990] 1991: 139-149).

Si los italianos distinguieron *espacio de la representación* y *espacio de la narración*, Chatman comenzó valorando los principales parámetros espaciales que afectan la construcción del espacio en el nivel de la historia. Así, factores tales como la escala o el tamaño; el contorno, la textura y la densidad; la posición; la iluminación en sus distintas formas o el grado de resolución óptica, evidencian que la articulación del espacio es manipulable a merced de las decisiones creativas del director y, por ello, las fronteras entre *espacio de la historia* y *espacio del discurso* son difíciles de establecer ([1978] 1990: 104-105). Se concreta así un espacio eminentemente «fílmico» que se atisba ya en la unidad del plano, ampliando su percepción gracias al dinamismo que ofrecen los movimientos de cámara o el sonido y que, una vez puesto

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

en montaje, ofrece una nueva dimensión espacial de conjunto que ofrece relaciones en términos de identidad y alteridad, tal y como han propuesto Gaudreault y Jost (1995: 98-105).[126]

A pesar de que estas lecciones son de incuestionable valor a la hora de analizar un filme, no debemos obviar la dimensión narrativa —presente ya en los guiones— que alberga el espacio del relato cinematográfico. Chatman no eludió este aspecto y, en la obra citada, también reflexionó sobre lo «contenido» en el espacio, es decir, los *existentes*: *personajes* y *escenarios*. Destacó la naturaleza abstracta de ambos en el "nivel narrativo profundo", un espacio virtual en el que "figura y fondo" se relacionan: "El escenario «hace resaltar al personaje» en el sentido figurativo normal de la expresión; es el lugar y colección de objetos «frente a los cuales» van apareciendo adecuadamente sus acciones y pasiones" ([1978] 1990: 148). El nexo entre ambos existentes precipita relaciones de carácter metafórico, ya que el escenario puede incluso erigirse como personaje y viceversa. Además, teniendo presente un antiguo trabajo de Robert Liddell (1947), pueden valorarse los vínculos de espacio y personaje de con los sucesos de la trama (1990: 155). Esta dimensión fue abordada también por Casetti y di Chio en el análisis de la narración, marco en el que definen el *ambiente* como "el conjunto de todos los elementos que pueblan la trama y que actúan como su trasfondo. […] De ahí las dos funciones del ambiente: por una parte, «amueblar» la escena; por otra, «situarla»" ([1990] 1991: 176). No obstante, aunque no lo desarrollan, advierten que un correcto estudio del ambiente en una película implica revisar categorías más complejas tales como el *espacio-escenario* (p. ej. la ciudad) o el *espacio-lugar* (p. ej. abierto/cerrado).

Estas especificidades del espacio, apenas apuntadas por los teóricos del medio fílmico, sí han sido abordadas por los autores del área de teoría de la literatura a los que acudiremos a lo largo de estas páginas. Sin embargo, es conveniente, en primer lugar, salvaguardar las diferencias en torno a la espacialización en ambos medios. De acuerdo con Pérez Bowie, "las especiales características del espacio fílmico no permiten un trasvase tan automático de las categorías de la narración literaria" (2008: 34) y esto es debido, fundamentalmente, a la formulación fragmentaria y esquemática que caracteriza al espacio en la novela. Villanueva,

[126] Aparte de los procedimientos estilísticos de creación del espacio comentados por la mayoría de los teóricos, Gaudreault y Jost harán hincapié en diferenciar el *espacio de la exhibición*, que refiere a la pantalla de cine y, también, al lugar del visionado donde se encuentra el espectador; así como el *espacio profílmico*, correspondiente al espacio que registrará la cámara y al espacio consecutivo a este, es decir, el espacio del rodaje. En consonancia con las reflexiones de Nöel Burch —referente para la mayoría de estudiosos en lo que respecta al fuera de campo— los autores franceses prestan especial atención al marco de la producción "como el «lugar» a partir del cual se «habla» en el cine, a partir del cual se «habla cine»" (Gaudreault & Jost, 1995: 87). Bajo esta premisa y teniendo en cuenta la innovaciones tecnológicas que han permitido la flexibilización de la presentación del espacio —la ubicuidad de la cámara—, los autores dedicarán gran parte de su aportación al estudio de las relaciones espaciales en la articulación de los planos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

atendiendo a la distinción *historia/discurso* y destacando el esquematismo del discurso novelesco, reconoció la necesaria actividad —nunca tan competente— del *lector implícito* en la edificación de los entornos narrados (2006: 43). Entonces, frente al espacio fílmico, concreto y percibido visualmente, el espacio literario requiere un mayor esfuerzo en su comunicación, tal y como apuntó Carmen Becerra:

> Por tanto, o espacio da historia é abstracto, é una construcción mental derivada das imaxes que suscitan as palabras, de maneira directa ou indirecta, a través de procedementos estilísticos e recursos retóricos, tales como a *descriptio* e a *evidentia*. Pola contra, na narración cinematográfica, o espacio da historia é analóxico (2002: 26).

No obstante, a pesar de que la presentación del espacio siempre marcará distancias entre ambos medios por el empleo del signo lingüístico y el signo icónico respectivamente, algunas técnicas avaladas por los avances tecnológicos han permitido cierta proximidad.

Neira Piñeiro aseveró que posibilidades tales como el despliegue de la omnisciencia espacial, la realización de planos subjetivos o los principios organizativos del montaje equiparan el andamiaje discursivo cinematográfico con aspectos propios del discurso novelístico. De hecho, tal y como concluyó la autora, "es el desarrollo de estas posibilidades —inexistentes en el cine primitivo— lo que permitió en su momento el abandono del primitivo «teatro filmado» y la adquisición de los modelos narrativos heredados de la novela decimonónica" (2003: 124-125). Más allá de las fronteras de la representación, en lo que refiere a su repercusión en el seno argumental, la aproximación al espacio cinematográfico desde las propuestas del análisis literario no solo no es inconveniente sino que, salvaguardando las especificidades de cada medio, es favorable. Esta reflexión se acepta afrontando un abordaje del espacio teniendo en cuenta, como ya apuntábamos, sus relaciones con otros elementos del relato que determinan, en gran medida, sus funciones dentro del mismo, consolidando así un objeto de estudio que ha permitido con el paso del tiempo distinguir una tipología espacial.

Aunque existen trabajos previos sobre el espacio, a partir de los años setenta del siglo pasado se consolidó su presencia en los estudios literarios y, por tanto, fue en esta época cuando este elemento comenzó a dialogar con las diferentes perspectivas que conforman el análisis global de los relatos.[127] De ahora en adelante veremos, comenzando por sus relaciones en el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[127] Aparte de la presente exposición, para el conocimiento exhaustivo de las principales aportaciones teóricas sobre el espacio narrativo véase el apartado que José R. Valles Calatrava dedica a esta cuestión (2008: 178-188).

universo narrativo, cómo las reflexiones de la teoría literaria permiten ser aplicadas al relato fílmico.

Conviene citar en primer lugar la focalización como vehículo de mostración del espacio que, a su vez, estrecha lazos entre ambos medios. Bobes Naves concedió a la «mirada» de los personajes en *La Regenta* (Leopoldo Alas «Clarín», 1884-1885), no solo la capacidad de dirigir la atención al «lugar» donde la acción se enmarca, sino también a valorar la «extensión» "que permite valorar "distancias relativas entre un sujeto y su entorno, o entre un personaje y otros" (1983: 117). Estos recorridos fueron señalados también por Becerra en el plano cinematográfico. La variación de la ampliación o reducción del campo espacial se debe a la distinción de la focalización interna (restricciones perceptivas del personaje) y la focalización externa (superación de dichas limitaciones) (Becerra, 2002: 31). También se hizo eco de ello Neira Piñeiro, pues, a su modo de verlo, la señalización de un desplazamiento a merced de "uno —o más— puntos de vista" es común en ambos medios (2002: 149).

Cabe subrayar asimismo la relación espacio-tiempo que se concreta en el concepto de *cronotopo* de Bajtín ([1934-1935] 1989). Este se ha constituido, como apuntó Valles Calatrava, en un "elemento básico de determinación y deslinde de los géneros y distintas modalidades narrativas" (2008: 180). Esta noción alcanza también al plano fílmico pues, siguiendo a Becerra, se hace comprensible, entre otros, en el cine bélico, en el de terror o en el wéstern (2002: 32). Esta relación evidencia una primera función del espacio en tanto elemento organizador de la trama, una función sintáctica a la que ya aludió Bobes Naves desde una perspectiva formalista.

Por otra parte, como ya adelantamos de la mano de Chatman, la relación personaje-espacio es incuestionable. Apuntaba Garrido Domínguez que "el espacio es sobre todo un signo del personaje y, en cuanto tal, cumple un contenido excepcional en su caracterización […]" (1993: 216). Bobes Naves, en el trabajo citado y a propósito de *La Regenta*, consideró que tanto los espacios como subespacios se apropian de unos "rasgos semánticos" que explican que el casino se configure como espacio propio de Don Álvaro; la catedral, de Don Fermín y el caserón, de Anita como el centro de su clausura (1983: 122-127). Así, mediante esta función caracterizadora, que también se extrapola al plano cinematográfico de acuerdo con Becerra (2002: 35), se propician importantes relaciones metafóricas y metonímicas entre ambos existentes (Wellek y Warren [1955] 1985: 265; Rimmon-Kenan [1983] 2002: 68). En cualquier caso —exponía Ricardo Gullón— existe una retroalimentación entre ambos elementos narrativos, pues "son las

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

gentes quienes refuerzan el carácter del espacio, y éste quien contribuye decisivamente a configurarlos" (1980: 55).

En 1999, Valles Calatrava desarrolló una teoría del funcionamiento del espacio en el texto narrativo teniendo en cuenta los tres planos del texto (*fábula*, *intriga*, *discurso*) para determinar los tres planos espaciales (*situacional*, *actuacional*, *representativo*) en los que tienen lugar tres actividades espaciales (*localización*, *ámbito de actuación*, *configuración espacial*) (2008: 185). Por su parte, Natalia Álvarez Méndez estableció cuatro dimensiones espaciales que son *el espacio del texto, del discurso o del significante* (dimensión discursiva); el *espacio del objeto o del referente* (dimensión situacional); el *espacio de la historia o del significado* (dimensión actuacional), y el *espacio de la lectura* (dimensión pragmática) (2002: 67-68).

Neira Piñeiro, adaptando para el cine una tipología propia de la semiología teatral, sumó al *espacio fílmico* tratado en el inicio y correspondiente a una dimensión discursiva, otros tales como el *espacio lúdico*, caracterizado por los movimientos, los gestos y la posición que ocupan los actores, y el *espacio escenográfico*, que consta de localizaciones, decorados, objetos etc., que junto al juego de luces y a la posición y movimientos de cámara puede, a su vez, fomentar ciertos valores "simbólicos, metafóricos o metonímicos" (2003: 136). Por último, el *espacio dramático* refiere a la relación de subespacios de acuerdo con el conflicto generado en la trama, equivalente, por tanto, a la *dimensión actuacional* de Valles Calatrava y Álvarez Méndez. Aparte, la autora valoró los *espacios psicológicos o latentes* pertenecientes al mundo interior de los personajes. Por lo tanto, el espacio fílmico revela espacios referenciales que emplazan la trama y donde, a su vez, se despliega una dimensión actuacional en la que los espacios concretan el tiempo, estructuran los sucesos y se relacionan con los personajes asumiendo una importante función simbólica.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4. EL PERSONAJE EN EL CINE

4.1. LA ESPECIFICIDAD DEL PERSONAJE CINEMATOGRÁFICO

La gran mayoría de estudios sobre el personaje cinematográfico se han elaborado después de la clausura del siglo XX. Una de las excepciones es el manual de Dario Tomassi, titulado *Cinema e racconto: Il personaggio* (1988). Cuando el italiano se preguntó qué es un personaje cinematográfico, respondió que era una construcción de imágenes, no de palabras; para después rectificar y añadir: o mejor de imágenes y de palabras dichas, nunca, o casi nunca, de palabras escritas (1988: 171). Al mismo tiempo que trataba de desvincular al personaje cinematográfico de la palabra, lo hacía indisiociable de ella. Tomassi reconoció que la imagen sola no podía explicar el *ser* de un personaje. Por ello, para él, el significado del personaje está ligado al discurso del actor, al discurso de la historia y, por último, al discurso del filme. En otras palabras, la comprensión del personaje en el cine no puede ser únicamente fílmica, sino complementariamente narrativa.

Siguiendo a Pérez Bowie (2008: 36), desde un punto de vista narratológico no existen diferencias sustanciales en el análisis del personaje literario y el personaje cinematográfico. Esto ha implicado, según José Patricio Pérez Rufí, que el personaje en el medio fílmico se haya estudiado como elemento asociado a la narración por encima de su forma de expresión. Por ello no resulta sorprendente que también concluya que el personaje es objeto de la narratología, ya que lo cinematográfico es aquello que solo pertenece al cine (2016: 538). En efecto, los orígenes del séptimo arte se caracterizaron por los préstamos recibidos de la que podríamos denominar su hermana mayor.

Aunque la aparición del cinematógrafo fue celebrada principalmente por creadores literarios europeos (Peña-Ardid, 1996: 33), esto no quiere decir que no existiera cierta rivalidad entre ambos medios, sobre todo por el miedo de sus respectivos creadores a una mutua contaminación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Aun así, desde sus inicios, el cine tomó prestado del universo literario la puesta en escena teatral y las tramas propias de formatos como el *music* hall, el melodrama teatral, el folletín e, incluso, la novela realista decimonónica (Peña-Ardid, 1996: 35; Pérez Bowie, 2008: 152). En este escenario pudo observarse un panorama en el que, durante décadas, muchos escritores colaboraron en el cine al mismo tiempo que muchos otros infravaloraban su condición artística. Con los años, cineastas y teóricos invertirían sus esfuerzos para que el cine fuera considerado un arte autónomo, dotado de un lenguaje específico. Pero la distancia temporal ha permitido que en la actualidad se cuestione "esa explicación excesivamente teleológica y defensora de la autonomía de lo cinematográfico y se opta por considerar el cine como resultado de un proceso de intertextualidad respecto a las otras artes" (Pérez Bowie, 2008: 153). Así, puede afirmarse con Pérez Bowie que el concepto de *intertextualidad* —concretamente la intertextualidad literaria presente en el relato cinematográfico— permite alumbrar algunas claves sobre cómo lo *literario* puede ser considerado constitutivo de lo *fílmico*. En relación con el proceso de intercambio de forma y contenidos, Anxo Abuín ofreció la noción de *remediación*, siguiendo lo postulado por Jay David Bolter y Richard Grusin (1999): "el concepto inserta los fenómenos de contacto artístico en la confianza de que cada medio *remedia* los anteriores, los mejora y supera. […] La intermedialidad/remediación implica así admiración y rivalidad, homenaje y desprecio, aceptación y resistencia" (2012: 7). En conclusión, sostiene que "el cine es y será un medio de clara vocación absortiva, *inter* y *re-medial*, un medio que es capaz de emplear para sus propios fines los repertorios de temas y formas procedentes de las otras artes y medios" (2012: 9).

Esta suerte de transferencia no es en absoluto ajena al personaje. La teatralidad que caracterizó al cine primitivo también alcanzó a los seres de ficción que, como en la escena, entraban o salían por los laterales del decorado y se expresaban con hiperbólica gestualidad. Estos eran personajes esquemáticos o personajes tipo que ganarán en profundidad psicológica con la llegada del sonoro y, especialmente, con el cine norteamericano de la década de los cincuenta, pues muchos filmes se centran en recrear la frustración de la época de posguerra (Pérez Bowie, 2003: 576). Precisamente, en la época dorada del cine norteamericano, tal y como apuntaba Pérez Rufí, el personaje del cine clásico estuvo notablemente influenciado por las normas de construcción del personaje de la novela realista decimonónica (2016: 538). Normas que, en el cine más comercial, han continuado hasta la actualidad. Además, tampoco puede obviarse la cuestión de la adaptación, pues, desde el despertar del cine, los personajes literarios han sido llevados a la gran pantalla. Si es evidente que el personaje literario ha sido fuente de

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

inspiración para los creadores del medio cinematógrafico, no lo es menos que la crítica también se ha servido del análisis del primero para desarrollar una teoría relativa al segundo como se indicó al inicio.

No obstante, siempre han de tenerse en cuenta ciertas distancias insalvables. A diferencia del personaje literario, el personaje cinematográfico antropomórfico se encarna en el cuerpo de una actriz o un de actor, que no solo le ofrece una imagen, sino también una mímica, una gestualidad, una capacidad de movimiento y una voz con particulares características (tono, intensidad, volumen). Además, esta carga informativa se ve favorecida por la caracterización física que implican las labores de maquillaje, peluquería y diseño de vestuario. Estos son algunos de los factores relacionados con la dirección artística, que implica también la recreación visual de ambientes a través de las localizaciones, los decorados y el atrezo. Estos permiten aumentar el contenido informativo sobre el personaje y marcar su caracterización. Del mismo modo, los distintos tipos de planificación y el montaje favorecen una observación detallada del personaje e incluso pueden presentar con mucho acierto las emociones del mismo. Por lo tanto, aunque el medio cinematográfico nunca permita acceder a su intimidad psíquica tal y como lo posibilita la narrativa escrita, los procedimientos citados y otros, como los efectos visuales y sonoros, contribuyen a la inferencia de su mundo interior.

Dicho esto, resulta sorprendente de acuerdo con Pérez Bowie (2008: 37), que los narratólogos no hayan puesto demasiado interés en reflexionar sobre la «fisicidad» del personaje, cualidad por excelencia que lo diferencia del protagonista literario. Aunque a priori pueda parecer que la presencia física del primero limita la capacidad imaginativa del espectador, más adelante se comprobará que algunos estudios recientes desafían esta premisa, pues según la perspectiva cognitivista, la recepción cinematográfica requiere una considerable actividad mental para lograr la caracterización de este existente narrativo. Por otra parte, si ya es notable la cantidad de información que recibimos de forma indirecta con la representación en pantalla del personaje, puede ocurrir que esta resulte aumentada por razones extratextuales. En el marco cinematográfico se produce un vínculo especial que no puede darse en la narrativa literaria porque en esta no tiene cabida el intérprete. Tomassi ya dijo que un actor no presta solo el rostro, sino también el mito que se ha construido en torno a él (1988: 172).

En esta línea se situó también Sánchez Noriega, cuado expresó que la relación *actor-personaje*, aparte de la visualización del personaje, vehicula la identificación de este con una persona pública que el espectador puede reconocer:

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

> En el cine y en la escena teatral coexisten el personaje y la persona del intérprete, que nunca deja de ser ella misma aunque adopte los rasgos del personaje. Cabe la posibilidad "de que el personaje se sobreponga al actor —como sucede con mitos como Superman o El Zorro—, el cual no puede sino servir al personaje; y, en el otro extremo, que el actor siempre permanezca siendo él mismo ba través de diferentes personajes, quienes, de algún modo, se subordinan a su estrellato. La propia carrera de un actor y los filmes o las obras teatrales que ha interpretado constituyen un elemento de intertextualidad qu es relevante en cada nuevo papel, sobre todo en los casos más estereotipados (Bogart o Edward G. Robinson en el cine negro, John Wayne en el *western*, etc. Esto explica que grandes directores como John Ford justifiquen el éxito de interpretación de sus actores por la propia elección del reparto, por la adecuación de los intérpretes a los personajes (2000: 128).

Además, hay que poner en valor que a lo largo de la historia del séptimo arte, distintos —y conocidos actores— han interpretado un mismo personaje; aunque también es cierto que puede suceder justo lo contrario, "pues han sido los cómicos (Chaplin, Buster Keaton, Fernandel, Jacques Tati, etc.) quienes han fundido personaje y actor en una unidad que, en cada texto, ofrece variaciones sobre la misma identidad" (2000: 129).[128]

Por otro lado, la segunda relación a la que hace referencia es aquella que liga al personaje con el autor. En este caso, Sánchez Noriega consideraba que algunos directores del denominado *cine de autor* suelen ofrecer personajes con las mismas características a lo largo de su filmografía (caso que puede suceder también en la narrativa literaria). Más allá de esto, puede ocurrir que, en algunos casos, el personaje sea interpretado por un actor que es, a su vez, el responsable del relato. Esto ha sido propio de creadores como Charles Chaplin, Woody Allen o Clint Eastwood. En el contexto literario este tipo de relación autor-personaje se ha explorado a través de subgéneros como la autobiografía y la autoficción. El cine tampoco es ajeno a esta casuística si tenemos en cuenta, por ejemplo, la reescritura de *Soldados de Salamina* (2001), obra autoficcional de Javier Cercas que llevó al cine David Trueba en 2003 y que fue interpretada por Ariadna Gil (Lola Cercas en el filme), por aquel entonces pareja del escritor y cineasta madrileño. Ejemplos como los ateriormente citados permiten situar al personaje en el corazón del comparatismo en el marco de los estudios filmoliterarios.

Por último, hay que tener en cuenta que personaje literario y cinematográfico también son diferenciados por las propias circunstancias de la recepción. Por norma general, el ser de ficción

[128] Sobre esta cuestión, véanse también las reflexiones de Pérez Bowie (2018: 164-165).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ofrecido por un libro es comprendido a través de varias jornadas de lectura, mientras que el personaje cinematográfico es presentado en apenas dos horas de metraje. Que el medio fílmico logre economizar el tiempo dedicado al personaje en el medio literario, no quiere decir que se alcance un menor grado de caracterización, tampoco que se produzca un «enganche» emocional más limitado. Los últimos estudios sobre el personaje cinematográfico tratan ciertamente de demostrar que la implicación del público con el personaje determina el éxito de la comunicación narrativa y de la respuesta emocional. Llegaremos a esto a su debido tiempo. Antes quedan por examinar las propuestas que ofrecen un acercamiento al personaje filmado.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.2. DE LA ESFERA DE ACCIÓN AL ACTANTE

En opinión de Bordwell, para muchos críticos, Propp se convirtió en una especie de Aristóteles de la narratología fílmica (1988: 5). El análisis morfológico de Vladimir Propp ha sido aplicado al relato cinematográfico en varios estudios.[129] Uno de los más celebrados —el primero y más influyente, dice Bordwell— es el elaborado por Peter Wollen a propósito de *North by Northwest* (Alfred Hitchcock, 1959), con guion de Ernest Lehman.[130] En este análisis, como no podía ser de otra forma, el personaje —recordemos que el ruso hablaba propiamente de *esferas de acción*—es utilizado como herramienta para demostrar el cumplimiento de una estructura funcional. En efecto, el autor no solo quería comprobar si el modelo de Propp podía ser objeto de un análisis de la narrativa fílmica, sino que una de sus hipótesis plausibles del autor era la posibilidad de que otras películas de Hitchcock, unidas por este mismo diseño estructural, pudieran ser consideradas como *filmes de transformación*, como lo es *North by Northwest*. Esta es razón suficiente para concluir que también en el caso que nos ocupa, el *ser* del personaje, su caracterización, se infravalora a favor de su *hacer.* De hecho, cuando Wollen presentaba al personaje protagonista en inicio de la película, observó que la condición del *héroe* como hombre soltero estaba relacionada con la última función que habrá de cumplirse: el matrimonio.

El autor aplicó con cierta facilidad las *funciones*, si bien —como ya dijera Propp— no todas aparecen o, en su caso, figuran con cambios (por ejemplo, el héroe presenta más de una carencia). En cualquier caso, a pesar de las posteriores reticencias de Bordwell (1988: 12-14), es sorprendente que el autor confirmara que el filme en cuestión presenta un gran grado de adaptabilidad, incluso más que algunos cuentos maravillosos:

> I was surprised how easily Propp's functions and method of analysis in general could be applied to NORTH BY NORTHWEST. It does seem to have something in common with a fairly-tale at least, as Truffaut suggested. Certain elements, particularly those involving deceit, misrecognition, imposture, masquerade, etc.,

[129] Véanse también "Vladimir Propp in Hollywood" (John Fell, 1977); "*Sunset Boulevard*: A Morphological Analysis" (Patricia Erens, 1977); *Einsenstein's Ivan the terrible: A Neoformalist Analysis* (Kristin Thompson, 1981); y *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Kristin Thompson, 1988).

[130] A pesar de ser un estudio muy detallado, Bordwell encuentra algunas carencias. Por ejemplo, Wollen segmenta la trama en días, aspecto inoperante para Propp. Asimismo, utiliza de forma particular el concepto de función y, además, asocia tipos de funciones a tipos de acciones que no están claramente relacionadas (1988: 13). Así, valorando otros estudios similares al de Wollen, concluye lo siguiente: "the failures of Proppian "application" are not simply interpretive oversights. They proceed from inadequated theoretical reflection as well. Analyst ought to have recognized the need for disconfirming conditions, the templation of analogy and metaphor, and the problems of transcription. More broadly, they ought to have taken Propp's entire theory and method into account. The central error in the revised standard version is, I think, analysts' decision to concentrate solely on Propp's conclusions and to seek wondertale-specific functions in very different sort of texts. To those who wish to apply his work, Propp offers a clear hint: 'The conclusions will differ, many morphological systems will emerge, but the methods can remain the same'" (1988: 15).

> are much more prominent than in the tales Propp analysed […]. These functions, of course, are also typical of the paranoid phantasies which Hitchcock characteristically evokes. Again, differential flow of information complicates analysis, but not to an impossible extent. There are more red herrings and also a fairly constant reiteration of the pursuit function —which may well have something to do with the nature of the médium (Wollen, 1976: 32).

En su análisis cobraron suma importancia las esferas de acción correspondientes a *héroe*, *malvado* o *villano*, *auxiliar* y la *princesa*. Como había sucedido durante la explicación de las funciones, Wollen también hizo referencia a ciertas particularidades, como el hecho de que muchos personajes se aglutinen en la figura del *malvado* o que la *princesa* también pueda ser considerada una traidora y, por lo tanto, ingrese en la esfera de acción del *malvado* (1976: 27). Asimismo, durante gran parte de su participación en el filme, el héroe es interpretado como un héroe-víctima (principalmente cuando Roger O. Thornhill [Cary Grant] es secuestrado), aunque finalmente se revele como héroe-buscador, según la terminología de Propp. Por último, teniendo en cuenta que la falta de información constituye la carencia fundamental de la trama, no obvió las ocasiones en las que los personajes adoptan el estatuto del narrador. En definitiva, este tipo de análisis funcional, lejos de ser una aproximación compleja sobre el personaje narrativo, demostró que este tenía cabida en el marco cinematográfico, ratificándose así una de las tesis del investigador: ciertamente existe cierta vinculación entre la cultura oral y la cultura de masas.

En otro orden, el modelo lógico matemático de Greimas y su estructura actancial también han acaparado el interés de los estudiosos del séptimo arte. Para algunos de estos, como en el caso de uno de los primeros en utilizarlo, Alan Williams (1974), este tipo de análisis narrativo supuso una bienvenida alternativa al modelo funcional de Propp.[131] Otros fueron más críticos. Por ejemplo, Marc Vernet (1986) consideró que este tipo de análisis se reducía exclusivamente al empleo del guion, no de la película. Más benevolentes fueron Casetti y di Chio, que definieron así el papel del personaje en el esquema actancial:

[131] A juicio del autor: "Greimas's model is thus superior to Propp's and to other descriptions of narrativity in that it is applicable to a greater body of texts and permits, for example, a comparison between narrative sequences within a particular text and between texts of different origins" (1974: 20). Williams utiliza los postulados del francés para el examen de la estructura narrativa *Metropolis* (Fritz Lang, 1927). De su lectura del filme extrae la función fundamental de los personajes erigidos en actantes del diseño estructural: "The héroes appear in what we have considered the film's first two autonomous segments: the workers, Freder, and Maria. The traitors appear in segments five and six (in the office and Rotwang's house): John Frederson, Rotwang and the Robot. The distribution of actans and also their order of first appearance in the text is thus symmetrical — Frederson and the workers will at times be both subject (anti-subject) and object, and Freder and Rotwang will function unambiguously as hero and traitor. This tripling of hero and traitor is maintained throug a tripartite division of objects of value: the knowledge of the proletariat, the use of Maria, and finally the children of the workers, who metonymically represent the proletariat as social entity. These three objects function in the classic order of Western narratives: knowledge, power, action" (1974: 19-20).

> Así, el personaje ya no se considera como una persona tendencialmente real, ni como un rol típico, sino como, en terminología narratológica, un *actante*, es decir, un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que esta avance. El actante, pues, es por un lado una «posición» en el diseño global del producto, y por otro un «operador» que lleva a cabo ciertas dinámicas. Con eso nos situamos, evidentemente, más allá de lo que se suele entender por «personaje»; la noción de actante remite a una categoría general, independientemente de quienes luego la saturen, trátese de humanos, animales, objetos e incluso conceptos, en la medida en que se convierten en núcleos efectivos de la historia ([1990] 1991: 183).

Valiéndose de los actantes propuestos por Greimas —*sujeto*, *objeto*, *destinador*, *destinatrio*, *adyuvante* y *oponente*—, los italianos demostraron la operatividad de la dimensión actancial del personaje en *Stagecoach* (John Ford, 1939), especialmente, en relación con el duelo final. De este modo, Ringo (John Wayne) ocupa la posición de *sujeto* que anhela un *objeto*, la venganza.[132] Este deseo se reprime a lo largo del filme por la situación de arrestado de Ringo, ya que no le permite actuar: "Por ello, la *performance* se encuentra suspendida y, en gran parte del film vive más como propósito que como ejecución, hasta que el buen comportamiento de Ringo al defender la diligencia le permita también «poder hacer», es decir, conquistar el permiso de enfrentarse a Luke" (1991: 185). El primer eje auxiliar compuesto por *destinador* y *destinatario.* El primero es representado de forma abstracta por las Leyes del honor y del Estado —pues no olvidemos, recuerdan los autores, que el *sheriff* permite a Ringo «poder hacer»—, y el segundo es encarnado por el propio Ringo, pero también por la colectividad. Finalmente, los actantes adyuvante y oponente refieren a múltiples personajes: Dallas, el doctor, el Séptimo de Caballería e, incluso el *sheriff*, colaboran con Ringo; Luke, los indios y también el *sheriff* le impiden alcanzar su objeto de deseo. El cumplimiento de su venganza culmina con la sanción: Ringo recupera su libertad y recibe el amor de Dallas.

En la misma línea de la conclusión de Wollen, Casetti y di Chio consideraron que esta estructura sostenida sobre tres ejes puede explicar la fábula y el relato mítico, pero también "estructuras aparentemente lejanas de la puramente fabuladora" (1991: 187). De hecho, según reconocieron, su análisis hubiera podido aplicarse a cualquier otro filme. A pesar de que el uso del modelo actancial determina reducir la comprensión del personaje a su encasillamiento en las diversas categorías de actantes que cumplen una función en la narrativa, cabe añadir que los estudiosos italianos sí tuvieron en cuenta algunos rasgos suplementarios que contribuyen a la caracterización. No obstante, estos lograrían caracterizar al actante, nunca al personaje. Así,

[132] En este punto cabe recordar que el esquema funcional variaría sustancialmente si situamos a Luke en la posición de *sujeto.* El enfoque utilizado es fundamental en un análisis funcional.

Casetti y di Chio acogieron el modelo actancial, pero solo como una de las posibles vías de examen del personaje, pues, para ellos, solo es una de las opciones, junto a las de *rol* y *persona*:

Del mismo modo, el hecho de que Vernet (1986) denunciara las limitaciones del análisis actancial, no implicó que lo incluyera entre sus cuatro posibilidades de acercamiento al personaje. Para ser consecuente, propuso evaluar las relaciones que se establecen en el plano discursivo, especialmente con lo que respecta a la focalización. Además, también concluyó que este debía examinarse a la luz de los arquetipos de los géneros cinematográficos o de los tipos sociales. Por último, a su juicio tampoco podía obviarse la certeza del influjo que ejercen algunos actores sobre los personajes que, por su condición de «estrellas», merman el grado de la individualización de estos.

Este tipo de aserciones han sobrevivido hasta la actualidad, lo que demuestra la vigencia del modelo actancial. En nuestro país, Pérez Rufí afirmaba que el empleo del modelo actancial al estudio del personaje demostraría "su aplicación forzada debido a la complejidad narrativa de los relatos cinematográficos, en ocasiones casi de imposible simplificación a un esquema estructural de estas características" (2008: s. p.). Aún así, como los autores anteriormente citados, el propio Rufí reconoció en otro de sus trabajos (2007: s. p.) que si se pretende abordar la figura del protagonista en todas sus dimensiones, no puede obviarse el análisis estructural. Aunque este, claro está, debe compaginarse con otros modelos teóricos. De hecho, Rufí consideró apropiada para su estudio de los personajes del cine de Juan Antonio Bardem, la triple perspectiva de Casetti y di Chio a la que ya hicimos referencia: el examen del personaje como *rol*, como *persona* y como *actante.*

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.3. DEL ACTANTE AL TIPO

El abordaje del personaje como *rol* implica centrarse en el *tipo* que representa. "Como resultado, —explican Casetti y di Chio—, ya no nos encontramos frente a un personaje como individuo único, irreductible, sino frente a un personaje como elemento codificado: se convierte en una «parte», o mejor, en un *rol* que puntúa y sostiene la narración" ([1990] 1991: 179). El rol, insistían Casetti y di Chio, se configura por la "extrema especificación" del carácter, las acciones y el sistema de valores de los que el personaje es portador (1991: 180). Conscientes de la ardua tarea que supondría detenerse en esta cuestión, los italianos aportaron la siguiente clasificación: *personaje activo* o *personaje pasivo*; *personaje influenciador* o *personaje autónomo*; *personaje modificador o personaje conservador*; y *personaje protagonista o personaje antagonista.* Sin embargo, los roles o tipos ofrecidos por ellos se limitan exclusivamente a la relación personaje-trama y, por ello, se relacionan más con una clasificación que una tipificación. Lo cierto es que el concepto de *tipo* requiere ser entendido en sentido laxo, no solo por su notable presencia en la historia del séptimo arte, sino también por la discusión que ha generado en el seno de los estudios fílmicos.

Tal y como aseveraron Jens Eder, Fotis Jannidis y Ralf Schneider (2010: 39), por *personaje tipo*, entendemos una *gestalt* que contiene unos rasgos determinados que han sido encarnados a lo largo del tiempo por sucesivos personajes, razón última por la que estos tipos están insertados en el imaginario colectivo. Que un personaje tipo presente una amalgama de rasgos concretamente definidos no quiere decir que dicho personaje sea simple, como ha defendido la crítica. Un tipo no se caracteriza por su simplicidad, ni por su complejidad. La creación de un tipo —reiteran— depende de que el personaje se ajuste a un esquema establecido.

Asimismo, consideraron pertinente señalar que sobre este concepto se han ido figurando otros, como *arquetipo* —empleado para tipos trans-culturales y trans-históricos— y *estereotipo* —empleado para determinados tipos sociales— (2010: 38). Los profesores alemanes defiendieron que hay varias fuentes de las que se nutren los personajes tipo. Muchos de ellos están basados en estereotipos sociales definidos por la psicología social; por el contrario, otros forman parte de los universos de la ficción. En cualquier caso, con el paso del tiempo, estos han sido objeto de mutua contaminación:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> The fictional media representations are part of the overall media representations of a culture, and as such they absorb social stereotypes of gender, national character

> or the habitus of certain proffessions. Due to the pressure to be innovative, the fictional representations modify the stereotypes and feed the back into the circulation of social patterns. It is therefore hard to overemphasize the contribution of fictional media to the distribution and modification of such auto- and hetero-stereotypes (2010: 40).

En efecto, el personaje, como manifestación cultural, e independientemente del medio en el que se inserte, ha contribuido en la representación o subversión de tipos sociales y tipos ficcionales.

Por una parte, al respecto de los tipos ficcionales, cabe señalar que, en el seno del universo cinematográfico, el personaje tipo adquiere suma importancia cuando es asociado a un género. Siguiendo a Pérez Bowie, un género se entiende como "un conjunto de reglas compartidas que permite al realizador utilizar formas comunicativas compartidas y proporciona al espectador un sistema propio de de expectativas" (2008: 96). En este encuentro de carácter pragmático entre el cineasta y su público, el personaje tipo propio de cada género contribuye a reforzar las convenciones. De igual forma, como veremos después, los tipos pueden contribuir a desestabilizar los patrones genéricos y viceversa. Así existen tipos icónicos reconocibles, en gran medida asociados al período clásico, como el «detective», el «héroe fuera de la ley» del wéstern, la «heroína romántica» del melodrama, o la «mujer fatal» del cine negro.

En su estudio de 2017, Pérez Rufí examinó estos y otros tipos de acuerdo con su encuadre en la dicotomía de Forster ([1927] 1983), *personaje plano* y *personaje redondo*. Concluyó que el género condiciona la creación de personajes, si bien algunos géneros presentan tipos con mayor dimensionalidad que otros (2017: 31). Por ello, a diferencia de lo expuesto por los autores alemanes, Pérez Rufí, como Forster, sí consideró que los tipos se asocian con facilidad al *personaje plano.*[133] No obstante, su conclusión no es distinta de aquella que aportaban Eder, Jannidis y Schneider: "Within the context of genre theory, then, characters need to be analysed both with regard to their genre-dependence and the degree to which they depart from the underlying genre schema" (2010: 44). Por último, en este contexto, de la misma manera que Pérez Rufí examinaba personajes tipo según su calificación planos y redondos, podría tener cabida el análisis de los mismos según los roles expuestos por Casetti y di Chio en relación con la trama (protagonista/antagonista, influenciador/autónomo, conservador/modificador, etc.). A nuestro juicio, es necesario diferenciar la clasificación del personaje de la categorización o tipificación del personaje.

USC

[133] Pérez Rufí sí se siente identificado con esta idea: "El personaje plano, y en ello coinciden todos los autores que siguen a Forster como los que lo critican, se asocian al tipo o al estereotipo" (2017: 7).

Por otra parte, los tipos sociales han sido definidos por la psicología social. Los representantes de los estudios fílmicos comienzan a interesarse por esta clase de tipos en las décadas de los setenta y los ochenta para relacionarlos directamente con los personajes cinematográficos. Estos autores, como Richard Dyer ([1984] 2006), trataron en primer lugar de establecer una serie de distinciones:

> We can see a person in the totality of her/his roles —their sum total, specific combination and interaction— a totality that we call and *individual*, complex, specific, unique. Or we can see a person according to a logic that assumes a certain kind-of-person performs a given role, hence is a *type.* Both individual and type relate the information that has been coded into roles to a notion of "personality" — they are psychological, or social psychological, inferences. The last inference we can make, however, is based on the realisation that roles are related not just to abstract, neutral structures but to divisions in society, to groups that are in struggle with each other, primarily along class and gender lines but also along racial and sexual lines. In this perspective, we can see the person —or character, if we're dealing with a novel or film— as a *member* of a given class or social group (2006: 354).

Por lo tanto, para Dyer, el *individuo* es un ser único, el *tipo* es una clase de individuo que performa un rol concreto y el *miembro* es un integrante de una determinada clase o grupo social. Aplicados estos vocablos al proceso de construcción del personaje cinematográfico, Dyer aboga por la utilización del término *tipo* en sentido amplio, pues también en el marco de la ficción los tipos son susceptibles de ser diferenciados. De este modo, según Dyer, el *tipo social* se ajusta a las normas sociales, mientras que el *estereotipo* es excluido por estas (2006: 355). Los estereotipos —él se centra en la representación de la homosexualidad— se formulan de acuerdo con una determinada iconografía y con su funcionalidad en la estructura de la trama. En esta línea, Charles Ramírez Berg (2002), quien examinó el estereotipo del latino en el cine hollywoodiense del siglo XX, consideró que el estereotipo connota aspectos negativos porque su imagen es formulada para engrandecer el discurso dominante.

Tiempo después, Jörg Schweinitz (2010), teniendo en cuenta los postulados de Forster, Eco o Dyer, trató de explicar el fenómeno de la estereotipación en el cine. Schweinitz concibió los *estereotipos* como aquellas imágenes mentales fijas figuradas sobre un grupo social y los diferencia de los *tipos*, es decir, del constructo figurado en la ficción. Por supuesto, los estereotipos pueden ser representados en el filme, lo que los convierte en estereotipos «ficcionalizados». Así, estos requieren ser comprendidos como constructo a los ojos de la crítica,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pues, a su propio modo de verlo, "they are *conventionalized artifacts* reduced to some few conspicuous traits and subject to wholesale intertextual repetition" (2010: 278).

Por lo tanto, la estereotipación es un proceso formado por varias fases. Primero el tipo es identificado en lo que podría denominarse la fase intratextual de su formulación, para después ser estereotipado —con la repetición de un determinado esquema— en la fase intertextual (2010: 281). Esta etapa de formación convierte al estereotipo en un artefacto convencional sujeto al conocimiento del mundo del espectador. De este modo, no puede decirse que un estereotipo fílmico consista en la simple representación o «ficcionalización» de un estereotipo definido por la psicología social.

Por ello, si hablamos de tipo, hablamos de un constructo autónomo, mas construido a través de una operación intertextual (Schweinitz, 2011) y metatextual (Hansen, 2012) que el espectador ha de identificar en los mundos convencionalizados de la ficción. En este punto entra en juego la dimensión pragmática asociada a la comprensión de los tipos: "While the socio-psychological concept of the stereotype rests upon social pragmatics, narrative stereotypes are pragmatic quantities of narration and of narrative imagination" (Schweinitz, 2010: 287).

Llegados a este punto percibimos que en torno a la noción de *tipo* orbitan varios problemas: su definición, su construcción y el grado de fidelidad a las convenciones de su propia articulación. En primer lugar, las líneas anteriores demuestran que no hay un acuerdo en la nomenclatura. A lo largo del presente apartado, de la mano de los autores estudiados, se han tratado conceptos tales como personaje-tipo, arquetipo, tipo social o estereotipo. Con el fin de evitar confusiones, nosotros asociamos el *arquetipo* al sentido temático que otorga a esta figura la crítica mítica y la mitocrítica; el *tipo narrativo* al personaje categorizado según las convenciones de los géneros en la literatura y en el cine; el *tipo social* al representante de un grupo social representado en una obra narrativa; y el e*stereotipo*, siguiendo a Dyer, al miembro de una comunidad en riesgo de exlusión social. En segundo lugar, comprendemos que la construcción del tipo narrativo requiere una dinámina intertextual explícita, mientras que el tipo social puede ser únicamente «ficcionalizado». No obstante, la repetición continuada en el tiempo de un tipo social o un estereotipo (tipo social con connotaciones negativas) puede elevar la condición de este a la de tipo narrativo. Por otra parte, el espectador no es ajeno a estas operaciones, pues la recepción de la obra implica reconocer estas categorías. Así lo han explicado teóricos de la escuela cognitiva en el marco literario (Gerrig y Allbritton, 1990; Schneider, 2001) y en el marco cinematográfico (Tan, 1996; Eder, 2010). En otro orden,

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

concordamos con Eder, Jannidis y Schneider (2010), así como con Pérez Rufí (2017), en que el correcto análisis del *tipo narrativo* debe sostenerse sobre el grado de adaptación al esquema de convenciones en el que se inserta, pudiendo producirse modificaciones, actualizaciones o incluso una completa inversión hasta alcanzar su *personalización* (Tan, 1996).

Por último, no puede dejar de subrayarse, como ya se indicó al principio, que tipo social, tipo narrativo y estereotipo pueden aparecer e incluso solaparse en una misma obra. En *Far from Heaven* (Todd Haines, 2002) se produce esta posibilidad. La trama se desarrolla en Connecticut, en el año 1957. Cathy cumple con el tipo social que define a las mujeres blancas en la sociedad estadounidense de mitad del siglo XX. El personaje interpretado por Julianne Moore, miembro de la clase media acomodada, vive de forma apacible centrada en su papel de esposa de un exitoso ejecutivo y madre de dos hijos. Pero el descubrimiento de la homosexualidad de su marido Frank Whitaker (Dennis Quaid) —tratada en la película como una enfermedad—, desestabiliza por completo su vida, ahora convertida en una mascarada. La relación con su pareja se deteriora por el tortuoso complejo de su marido, incapaz de aceptar con calma su verdadera condición sexual. Cathy encuentra consuelo en su amistad con Raymond Deagan (Dennis Haysbert), un jardinero de raza negra, relación que despertará un sentimiento amoroso entre ambos.

Para categorizar correctamente a estos personajes prestemos atención a la siguiente aserción de Dyer: "Types are instances which indicate those who live by the rules of society (social types) and those whom the rules are designed to exclude (stereotypes)" (2006: 355). Cathy y Frank pueden ser considerados tipos sociales, amparados por el discurso dominante de la sociedad retratada, mientras que Raymond y su hija ocupan una posición marginal en la esfera social, lo que a priori los convertiría en estereotipos. No obstante, la progresión de los sucesos implica subvertir la tipificación que fue asignada Whitaker, pues, en la década de los cincuenta, su condición sexual lo aleja del representativo tipo social y lo introduce en la categoría de estereotipo.

En segundo lugar, el protagonismo del personaje femenino como eje indiscutible de la tensión emocional, la cuidada puesta en escena, la fotografía al servicio de la exaltación del color y la omnipresencia de la música, son indicadores de que el filme utiliza todos sus mecanismos para explorar el género melodramático. En concreto, teniendo en cuenta la red intertextual que ahora se genera, cobran especial importancia los largometrajes de Douglas Sirk, especialmente *All that Heaven Allows* (1955), cuya protagonista también tiene un romance con el jardinero. El

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

melodrama se caracterizó por adentrarse en el universo femenino de tal forma que, según Steven Neale (2000), la masculinidad fue puesta en cuestión en un territorio generalmente afín, el Hollywood clásico (2005: 188). En la película de Todd Haynes también se subvierte el tipo social hombre-blanco-heterosexual, lo que permite, de alguna manera comparar a Cathy con Cary, la protagonista viuda de *All that Heaven Allows*. Por lo tanto, puede afirmarse que mientras que Frank Whitaker se refugia en su *tipo social* para evitar caer en la marginación que representa el *estereotipo*, Cathy se desliga de su tipo *social* e incorpora el *tipo narrativo* del universo melodramático que la envuelve.

La identificación de tipos requiere entrar en un juego comunicativo en el que el espectador pone sobre el tablero su conocimiento del mundo y su conocimiento sobre los mundos imaginarios, incluyendo las convenciones genéricas y narrativas de las que los tipos narrativos forman parte. En definitiva —concluye Schweinitz— estos pueden ser considerados "pragmatic quantities of a context- and function-bound standarization of narration, as recurrent, conventional narrative patterns" (2010: 288). Así, como se ha evidenciado con la película *Far from Heaven*, aún sujeto a normas sociales o patrones genéricos, el personaje no escapa de un proceso de individualización.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.4. DEL TIPO A LA *PERSONA*

Para Casetti y di Chio, siguiendo la estela de Lino Micciché (1979), la consideración del personaje como *persona* implicaba lo siguiente:

> Analizar al personaje en cuanto *persona* significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc. Lo que importa es convertir al personaje en algo tendencialmente real: ya se quiera considerar sobre todo como una «unidad psicológica», ya se le desee tratar como una «unidad de acción», lo que lo caracteriza es el hecho de constituir una perfecta simulación de aquello con lo que nos enfrentamos en la vida ([1990] 1991: 78).

Puede inferirse que lo expuesto está relacionado con lo postulado por Chatman, en un contexto narratológico, y por Margolin, en el contexto de los mundos posibles. El estadounidense —reiteramos que aplica su estudio a narrativa literaria y cinematográfica— determinó que el personaje es un ser autónomo que, reconstruido por el público de acuerdo con una serie de convenciones, deja ver que porta una personalidad abierta continuamente enriquecida: "Algunos personajes en narraciones más complejas siguen siendo construcciones abiertas, lo mismo que alguna gente en el mundo real continúan siendo misteriosos por muy bien que los conozcamos" ([1978] 1990: 127). Esto significa, como demostró Margolin en el plano literario, tener en cuenta que este individuo no real, según su propia terminología, es objeto de atributos físicos y mentales, por lo que tiene capacidades cognitivas, emocionales, perceptivas, locucionarias, volitivas etc, que lo dotan de una personalidad y que determinan una serie de comportamientos (1990: 844).

De este modo, estas construcciones abiertas que denominamos personajes permiten al espectador hacer una serie de juicios e inferencias, tratarlo, en definitiva, como si fuera una persona. Eso sí, debe quedar claro, reiteró Chatman en varias ocasiones, que la transferencia de la psicología de la personalidad a los seres ficticios es una convención (1990: 116). Pero es esta convención la que permite construir *cómo* es el personaje:

> Los críticos se oponen con toda la razón a las especulaciones que rebasan los límites de la historia o buscan detalles demasiado concretos o superfluos. El tipo de comprensión que se busca es «profunda» en vez de ilógicamente amplia o innecesariamente específica; se enriquece con la experiencia de la vida y del arte y no por medio de locas ilusiones. […] La narración evoca un mundo, y puesto que no es más que una evocación, se nos deja libres para enriquecerla con cualquier

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> experiencia real o ficticia que adquiramos. Pero por alguna razón sabemos cuando dejar de hacer especulaciones (1990: 128-129).

Partiendo de esta premisa, como ya se explicó en otro lugar, Chatman consideró necesario para una teoría abierta del personaje el estudio de los *rasgos* del mismo.

Casetti y di Chio no se desvincularon de la vía iniciada por Chatman cuando propusieron diferenciar categorías específicas "que se refieren al *carácter* (es decir, a un «modo de ser», al personaje como unidad psicológica), y las que se refieren al *gesto* (es decir, a un «modo de hacer», al personaje como «unidad de acción»)" (1991: 178). De hecho, el estadounidense ya se ocupó de esta tipología para desestablecer la cuestión de «prioridad» de la acción sobre el personaje. En su opinión, "las historias solo existen cuando se dan sucesos y existentes a la vez", razón que justifica que el mayor interés recaiga a veces sobre los acontecimientos y otras, sobre los personajes (1990: 121). Así, tal y como apuntó Pérez Rufí, el personaje es abordado como una "unidad psicológica y de acción que ha de ser estudiado en el relato como una categoría narrativa […]" (2016: 538).

En este contexto y, teniendo en cuenta lo expuesto por los autores anteriores, Pérez Rufí ofreció un exhaustivo análisis del personaje en cuanto *persona* (2007, 2016). Partió del binomio establecido por Forster ([1927] 1983), pero también utilizado por Chatman y Casetti, que distinguía *personaje plano* y *personaje redondo.* A juicio del profesor de la Universidad de Málaga, esta dicotomía era muy operativa en el cine, razón por la que, en concordancia con lo expuesto por multitud de críticos, sintetizó y actualizó esta dicotomía teniendo en cuenta diez aspectos (2017: 9). En primera posición, la simplicidad que presenta el personaje plano se opone a la complejidad del redondo. En segunda posición, el personaje plano es estereotipado, mientras que su contrario está enriquecido por múltiples rasgos que lo individualizan. En tercera posición, el primero no da lugar al asombro, mientras que el segundo favorece la sorpresa y la creación de nuevas hipótesis. En cuarta posición, el plano no genera impresión de realidad, mientras que al segundo es recibido y albergado en la memoria como si tuviera existencia real. En quinta posición, Pérez Rufí relacionó espacio y personaje. En relación con ello, si el plano tiene asociado un lugar narrativo, el segundo tiene presencia en varios y en ellos se relaciona con distintos personajes. En sexta posición, el plano muestra actitudes y comportamientos previsibles. En cambio, el redondo admite meditaciones sobre sus acciones futuras. En el punto séptimo confrontó el equilibrio uniforme de uno con la inestabilidad del otro. En octava posición consideró los objetivos del personaje y, mientras que el plano sigue una única dirección para

USC DE COMPOSTELA

conseguirlos, el redondo explora varias, llegando a contradecirse. En novena posición insistió de nuevo en la contradicción, en este caso de los rasgos que determinan al personaje redondo. Al fin, en décima posición, el autor hizo referencia a la integración del personaje plano en un rol en el que se siente cómodo y parece diseñado a su medida a diferencia del redondo, que no muestra las condiciones perfectas para asociarse a él. Pérez Rufí probó la operatividad de esta dicotomía en los distintos géneros del cine clásico de Hollywood (2017). Sus conclusiones fueron muy interesantes. Por último, al margen del binomio plano/redondo, otras categorías que pueden tenerse en cuenta, ofrecidas por Casetti y di Chio, son personaje *lineal* y personaje *contrastado*, o personaje *estático* y personaje *dinámico* (1991: 178).

En segundo lugar, la *apariencia física* también forma parte del análisis. Aparte de lo expuesto por otros teóricos, Pérez Rufí se decantó por lo postulado por Richard Dyer en *Las estrellas cinematográficas* ([1998] 2001). El profesor inglés consideraba pertinente el estudio de la *fisonomía*, el *vestuario* y el *gesto.*

En tercer lugar, no puede obviarse la *expresión verbal* del personaje. Según Pérez Rufí, "el diálogo y la expresión verbal en prácticas cinematográficas como la del cine clásico es de extrema funcionalidad tanto en el contenido de las informaciones transmitidas verbalmente como en el modo en que estas son comunicadas" (2016: 543). Recordemos que el uso determinado del lenguaje es crucial a este respecto, así como el empleo que puede hacer el actor de la voz, con sus particulares características paralingüísticas. En efecto, como ya indicaran los críticos literarios, el diálogo es una poderosa fuente de información sobre el personaje, ya sea a través de sus propias palabras o de las ajenas vertidas sobre él. Sánchez Noriega observó que tampoco puede dejar de subrayarse la carga informativa aportada por un narrador heterodiegético mediante la voz en *off* (2000: 127). Por otra parte, aunque los investigadores mencionados no hagan referencia a ellas, la *expresión gestual*, facial y corporal, y la *expresión proxémica*, relativa a los movimientos (y distancias) de los personajes, también son dignas de ser analizadas. Estas son favorecidas, desde luego, por un determinado tipo de planificación. En relación con esto, Neira Piñeiro calificó de procedimiento fundamental la representación de la «mirada semántica», que permite relacionar personaje y focalización. Así, a su juicio, su empleo en algunos casos puede contribuir a revelar la conciencia del personaje: "Así, la mera introducción de un plano de punto de vista, en un pasaje determinado del relato, y dentro de un contexto muy preciso, puede sugerir además el punto de vista psicológico o de interés de un personaje. Lo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mismo podemos decir de la representación de la percepción auditiva de un personaje" (2003: 284).

En cuarto lugar, cobra especial importancia el *carácter* del personaje, pues permite delimitarlo como unidad psicológica. Tal y como apuntó Pérez Rufí, del carácter del personaje se ha hablado desde Aristóteles hasta nuestros días. De la mano de Ben Brady, él propuso definirlo a través de una serie de adjetivos (2016: 544). En este orden, Chatman ya había considerado efectivo seguir las indicaciones de Andrew C. Bradley ([1904] 1990), quien creía pertinente una lectura intensiva del texto para encontrar la "verdadera fuerza motriz de su carácter", según los distintos grados de los rasgos del personaje (1990: 144). El profesor de Berkeley siempre defendió la efectividad del uso de adjetivos para la correcta comprensión del personaje. "Los personajes como construcciones narrativas —concluyó anticipándose a las posibles críticas— necesitan términos para su descripción, y no hay razón para rechazar los que se extraen del vocabulario general de la psicología, de la moralidad y de cualquier otro aspecto relevante de la experiencia humana" (1990: 148).

En quinto lugar se encuentra lo que Pérez Rufí denominó *backstory*. Esta categoría hace referencia al pasado del personaje, pero también a su vida interior:

> En nuestro análisis tomaremos nota de todo aquello que nos habla de la historia previa del personaje: época histórica, nacionalidad y ciudad en la que vive, origen familiar, social y religioso, infancia o formación. También evaluaremos la cantidad y la calidad de los datos que se nos dan de la vida interior (2016: 544).

Como ya se explicó en la primera parte del trabajo, el pasado del personaje y su mundo interior han sido vinculados por la crítica cinematográfica en el estudio de las categorías narrativas de tiempo y punto de vista. De acuerdo con Branigan (1984) y Neira Piñeiro (2003), el cine cuenta con sus propios procedimientos para mostrar las imágenes mentales del personaje. En este contexto es de gran operatividad el empleo el *flashback* subjetivo, que permite relacionar una escena retrospectiva con las emociones del personaje. También hay que tener en cuenta la reproducción de los espacios mentales del personaje en los que se representan sueños, fantasías, visiones, etc. Estos —que Ryan denominaba *F-Universes* aplicados al medio literario— son consecuencia de la irrupción del narrador en la mente de los seres de ficción (Neira Piñeiro, 2003: 292). En este apartado también pueden tener cabida las que Margolin (1990: 852) denominó *embedded stories.* De acuerdo con el profesor de la Universidad de Alberta, el uso de una metaficción puede servir como correlato de la situación del personaje. Este es un recurso

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

utilizado en varias ocasiones en las películas de Pedro Amodóvar. Por ejemplo, en *Hable con ella* (2002), Benigno relata la historia de *El amante menguante* que, presentada al espectador en imágenes, funciona como metáfora de los verdaderos propósitos del enfermero. Este relato inserto facilita que el receptor comprenda el deseo sexual que Benigno siente por Alicia y, al mismo tiempo, suplanta la escena de la violación, que nunca se mostrará en pantalla.

En sexto lugar, también hay que tener en cuenta la *vida exterior* del personaje, que comprende tres aspectos básicos: vida laboral, vida personal y vida privada. Este apartado implica todo lo concerniente a la socialización del personaje en todos los ambientes. Comprende la observación de sus relaciones amistosas, profesionales e íntimas, pero también todas aquellas obligaciones, aficiones y actividades que desempeñe en soledad. Guionistas como Syd Field ([1984] 2005) se han preocupado mucho por esta cuestión. Este aspecto suele estar muy bien representado en la comedia, con el objetivo de caricaturizar al protagonista. La trilogía en torno al personaje de Bridget Jones (2001, 2004 y 2016) es prueba de ello.

Otro aspecto del que se han ocupado los manualistas de guion es la *meta* o *motivación* del personaje, que Pérez Rufí situó en séptimo lugar. Este está estrictamente vinculado con la dimensión actancial del personaje, pues de alguna manera describe su objeto de deseo. Aún así:

> La existencia de una motivación en el protagonista es postulada por los "manualistas" del guion como condición indispensable de la narración fílmica que pretende comunicar una historia y activar los mecanismos de identificación del espectador. La motivación débil es percibida como un error por los manualistas, y así lo exponen Seger, Vale o Chion (2016: 545).

Por ejemplo, uno de los personajes más queridos por el gran público, el protagonista de *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) no puede ser entendido sin su motivación, generada a partir de varias carencias: el asesinato de Marco Aurelio, su condena a pena de muerte y el asesinato de su mujer e hijo. Uno de los momentos álgidos del desarrollo narrativo se produce con su propia declaración de intenciones cuando ya ha sido convertido en gladiador: "Me llamo Máximo Décimo Meridio, comandante de los Ejércitos del Norte, general de las Legiones Felix, leal servidor del verdadero emperador Marco Aurelio, padre de un hijo asesinado, marido de una mujer asesinada, y alcanzaré mi venganza en esta vida o en la otra". La transformación de este personaje a lo largo del desarrollo narrativo se produce exclusivamente por un claro deseo de venganza.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

En octavo lugar, Pérez Rufí ubicó los *elementos discursivos* caracterizadores del personaje. Tiene en cuenta los siguientes (2016: 546-548):

1. Decorados y escenarios.[134]
2. Maquillaje y vestuario (aspectos tratados también en el apartado de apariencia física).
3. Iluminación.
4. Composición del plano.
5. Entrada en escena.
6. Dirección de actores.
7. Códigos gráficos.
8. Códigos sonoros.

Por otra parte, en noveno lugar, los *elementos extradiscursivos* también adquieren un papel especial. En este punto ubicó Pérez Rufí (2016: 548-549) las expectativas de género, el conocimiento previo del personaje por su presencia en otras historias o medios y la imagen del actor, que puede repercutir en el personaje, tal y como observamos de la mano de Sánchez Noriega (2000). A nuestro juicio, lo dispuesto en este apartado permite, en suma, extraer una lectura intertextual del personaje que induce al receptor a una determinada disposición interpretativa. El espectador no solo precisa poner en valor su conocimiento del mundo, sino también activar unas *reglas de inferencia* que permitan decodificar el personaje teniendo en cuenta la riqueza de su enciclopedia ficcional. Este tipo de orientación interpretativa ha sido defendida en el plano literario, como ya se indicó en este trabajo, por Chatman (1990), McHale (1987), Margolin (1990, 1996), Maestro (1994a), Doležel (1999) o Schneider (2001).

En definitiva, se considera que la sofisticada metodología propuesta por Pérez Rufí para analizar el personaje cinematográfico, teniendo en cuenta las particularidades de su individualización, es particularmente adecuada. Además, si se mira desde otra perspectiva, esta alberga un amplio potencial descriptivo sobre una posible teoría de la *caracterización* del personaje cinematográfico. Por último, podemos concluir que, salvo por los elementos discursivos propios del medio, esta exhaustiva propuesta puede ser objeto de aplicación para el análisis del personaje narrativo literario. En efecto, nuestra aportación ha consistido en señalar superficialmente esta posibilidad.

[134] Estos constituyen el *espacio narrativo*, ubicado en la categoría de los *existentes*. Como ya se explicó en la primera parte del trabajo, el espacio cumple diversas funciones en las narrativas literaria y cinematográfica, incluyendo, por supuesto, una importante relación analógica con los personajes.

4.5. DE LA *PERSONA* AL MODELO MENTAL

Bordwell fue el pionero en el estudio del filme desde un punto de vista cognitivo. Como ya adelantamos, para el autor, el visionado de películas implica la manipulación de (1) las capacidades perceptivas, (2) del conocimiento previo y experiencia del perceptor, así como (3) del material y de la estructura del propio filme ([1989] 1996:32-33). De este modo, según su enfoque constructivista, percepción y cognición son difíciles de separar pues, según Bordwell, "la percepción se convierte en un proceso de comprobación activa de hipótesis" (1996: 31). La percepción propicia inferencias mediante los procesos *bottom-up* (de abajo a arriba) y *top-down* (de arriba a abajo). Tal y como apuntaba Richard Allen, "for Bordwell, in practice, all cognitive processes are linked to perception because they involve 'the organization of sensory data', and all perceptual processes are cognitive because perception is a form of inference, albeit inconscious inference" (2011: 177).[135] Dada la importancia que concedía a la organización de datos, el estadounidense utilizaba la noción de *esquema*: "En el transcurso de la construcción de la historia, el perceptor usa esquemas y claves recibidas para hacer asunciones y extraer inferencias sobre los acontecimientos de la historia en cuestión, y estructura y ensaya hipótesis sobre los acontecimientos pasados y venideros" (1996: 38).

El concepto de *esquema* no es en absoluto impropia para la comprensión del personaje. En opinión de Bordwell, "proyectamos propiedades similares a la humanas en tantas áreas de actividad que no debería sorprendernos que también aparezcan en el reino esotérico conocido como crítica cinematográfica" ([1989] 1995: 173). Así, el estadounidense utilizó el término *persona* como esquema psicológico y social que puede ser aplicado a la interpretación del personaje. La diferencia entre el tratamiento de la *persona* ficcional en este subcapítulo respecto al anterior puede explicarse mediante una reflexión de Ed tan (1996: 159-160): "a major difference is the fact that psychological models strive to capture processes instead of looking only at the final results". En efecto, en este apartado nos detendremos en los procesos psicológicos que permiten acercarnos al personaje como una «persona». Aunque no se detuviera bastante en ello, Bordwell fue el primero en trazar un esquema incluyendo las siguientes características (1995: 173):

[135] Lo que Allen crítica a Bordwell es que este no distinga claramente los procesos *bottom-up* y *top-down*: "But to justify the concept of the active spectator this way requires drawing a Sharp distinction between bottom-up and top-down, a sharp distinction that Bordwell rejects. Either Bordwell owes us an explanation of how it is that the presence of unconscious inferences makes the spectator an active seeker out of meaning as opposed to the passive recipient of the message of the text, or elese we have to accept that it is only where inference is explicit in aesthetic activity that the spectator becomes active" (2011: 179-180).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1. El cuerpo humano, presumiblemente singular y unificado.
2. Actividad perceptual, incluyendo autoconciencia.
3. Pensamientos, incluyendo creencias.
4. Sentimientos y emociones.
5. Rasgos o cualidades de disposición persistentes.
6. Capacidad para llevar a cabo acciones voluntarias, como la comunicación, el establecimiento y la consecución de objetivos, etcétera.

Por lo tanto, el proceso de *personificación* consiste en la construcción de agentes "más o menos personificados" que adquieren la capacidad de portar "campos semánticos" (1995: 174). Por ello cobra especial importancia la noción de *adscripción*, que permite al espectador atribuir al ser de ficción las características pertinentes en cada caso. Que el personaje cinematográfico sea presentado como una realidad unificada no quiere decir que el receptor no ponga en funcionamiento una intensa actividad mental para llevar a cabo una serie de adscripciones. "Creo no exagerar —expresaba Bordwell— al decir que el lenguaje verbal, complementado por la expresión facial y el rol narrativo, constituyen la indicación más importante para la interpretación crítica del cine narrativo" (1995: 176).

Para el autor de *El significado del filme*, el personaje simula el ancla que amarra los diversos campos semánticos, que logran ser correctamente ordenados cuando se asocian a los seres de ficción. En definitiva, el personaje se sitúa en el corazón de la recepción del filme y, por extensión, en la comprensión del texto narrativo. Aunque aparentemente resulte extraña, una de las afirmaciones más interesantes de Bordwell en el contexto que nos ocupa es la siguiente: "Los seres humanos estamos predispuestos, biológica y culturalmente, a prestar atención a agentes de apariencia humana en las representaciones. El esquema de personaje como persona aparece evidente porque es nuestro; es *nosotros*" (1995: 175). El autor subrayó el poder del personaje para catalizar la atención del espectador debido a un fenómeno: la identificación.

Coincidiendo con Bordwell, Murray Smith consideró que el personaje ocupa una posición central en la experiencia estética del receptor. En 1995, el investigador dedicó un monográfico al estudio de lo que él denomina *character engagement.* Para el autor, los personajes son constructos y su construcción depende de que el espectador «proyecte» un esquema (el esquema-persona de Bordwell fue su punto de partida) de acuerdo con lo estipulado en el texto. "Character

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

construction —concluía— is thus a dynamic process in which the person schema and cultural models allow us to leap ahead of what we are given and form expectations" (1995: 31). Por lo tanto, también para Smith, mediante los procesos de *reconocimiento* y *alineamiento*, el personaje se formula como modelo mental gracias a la participación activa del espectador.

Para Tan (1996), la representación mental del personaje descansa en un proceso pragmático. Siguiendo a Cynthia Hoffner y Joanne Cantor (1991), también Tan consideró que la formación de impresiones sobre un personaje es similar a la de las personas reales. El autor se apoyó en la categorización del personaje según el modelo dual de Brewer, ya estudiado junto a Gerrig y Allbritton (1990) y Schneider (2001) en el apartado dedicado al modelo mental literario. De acuerdo con su lectura del mismo, próxima a aquella de Gerrig y Allbritton, el enfoque *top-down* (de arriba a abajo) vehicularía una categorización enfocada a la *tipificación* del personaje (estudiada en un apartado previo). En sus palabras: "type categories are hierarchical combinations of roles, features, and behavioral characteriscs" (1996: 164). No obstante, la figuración del tipo implicaría tener en cuenta las posibles revisiones del mismo propiciadas por el propio desarrollo de la trama. Por otro lado, el enfoque *bottom-up* (de abajo a arriba) refiere a la *personalización*, es decir, una forma de categorización que parte de la información textual para ordenarla e integrarla con el fin de lograr la modelización del individuo. Esta alternativa suele producirse cuando no es posible identificar el tipo o el estereotipo según un esquema prefijado (1996: 164). Los dos procesos mencionados tienen en común —aseveraba Tan— que ambos dependen de los objetivos del espectador. Sin embargo, el avance de la historia formulará una serie de expectativas que conciernen el despertar de unos u otros rasgos del personaje que desestabilizarán el proceso, razón por la que la categorización es un complejo proceso basado en el permanente diálogo del texto con la actividad cognitiva del espectador.

Ya en el nuevo siglo, Per Persson (2003) afirmaba que los espectadores están dotados de disposiciones psicológicas, obtenidas a partir de su vivencia física social y cultural, que facilitan la valoración del personaje. Además, siempre dentro del marco psicológico, se ha de tener en cuenta que el receptor está preparado para ordenar toda la información con coherencia. El investigador ofreció varios niveles de cognición, comprensión y significado del personaje que amplían los esquemas de Bordwell y Smith (2003: 152-156):

-Nivel 0. Identificación del personaje a través de la percepción visual.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

-Nivel 1. Reconocimiento parcial de su apariencia física y de su situación espacio-temporal. El personaje todavía no es percibido como un cuerpo unificado.

-Nivel 2. Percepción de acciones simples.

-Nivel 3: Percepción de acciones en un contexto o situación determinada.

-Nivel 4: Adscripción de vida mental y relaciones causales a los personajes mediante la denominada *folk psichology* (el autor explicó que este nivel puede corresponderse con el *alineamiento* propuesto por Smith).

-Nivel 5: Adscripción de una constelación de rasgos de personalidad, como ya postulara Chatman. En este nivel tiene cabida la identificación de *personajes planos* y *personajes redondos.*

-Nivel 6: Adscripción de un rol social (raza, género, rol profesional, rol familar, rol comunitario, rol societario, etc.) y formulación de expectativas. Este nivel también incluye lo tratado en un subcapítulo anterior, la identificación de estereotipos sociales y narrativos. Por último, aquí también se evalúan las expectativas extratextuales que propician los personajes basados en modelos reales (p.ej. Hitler) o modelos culturales (p.ej. Papá Noel).

En definitiva, para Persson, estos seis niveles —que, como se ha visto, integran muchos de los aspectos estudiados en otros capítulos anteriores— están basados en procesos cognitivos de recepción que se producen durante el visionado del filme y demandan distintas destrezas del espectador para construir un modelo mental del personaje.

Teniendo en cuenta los estudios precedentes, el autor consideró pertinente centrarse en los niveles 4 y 5 de la comprensión del personaje. A nuestro juicio, estos representan, por encima de todos, la autonomía del espectador en la figuración del personaje. Así, en la línea de Gerrig y Allbritton (1990: 389) y Tan (1996: 156), autores que cita, pero también de Chatman ([1978] 1990: 135), Bordwell (1995: 174), Hoffman y Cantor (1991: 63-64), Smith (1995: 21) y Newman (2006: 54), Persson sostuvo firmemente que el receptor utiliza mecanismos similares para entender a los personajes a los utilizados en la vida real:

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

> It is not the abilities and the processes of a spectator that are extraordinary, literary, narrative, fantastic, genre specific, and media specific: it is de the diegetic world, presented by the narrative and constructed by the spectator. Although narrative films and literature are more "semiotically dense" than reality, the understanding of both fictional and real characters makes use of a similar set of dispositions and processes (2003: 157).

Por ello, mediante su enfoque *top-down*, Persson redirigió la atención que los narratólogos habían mostrado sobre los *rasgos*, para centrarse en los *estados mentales* de los personajes: "In our present investigation the emphasis shifts from *accesss* to mental states (in which the narration is the active forcé) to *mental attribution* of subjective states (in which the spectator is the active forcé)" (2003: 159). Y añadía: "*mental attribution* also stresses the constructive and the cognitively active role of the spectator's engagement in and reception of characters (2003: 159).

En este contexto, la denominada *folk psychology* es fundamental. Persson observó que la psicología folk constituye un «esquema» común y cotidiano utilizado por el individuo para representar la psicología de los otros y entender sus comportamientos en un determinado contexto cultural. En sus palabras, la psicología folk "is an organized and structured body of understanding, underpinning much o everyday discourse and reasoning about other people and they behavior. As with many other types of schema, FP contains elements causally connected in a systematic way" (2003: 174). A pesar de la importancia que la psicología folk y, en concreto, la atribución mental, cobra en la obra de Persson, debe especificarse que no es el único modo de acceder a la «vida interior» de los personajes. Estas interactúan con otros niveles y todos ellos forman parte de la experiencia del espectador. Sin embargo, sí es significativo que el uso de la psicología folk es válido tanto para el crítico como para el espectador común que, a través de ella, una vez que ha reconocido al personaje, encuentra las conexiones entre sus crencias, emociones, objetivos, intenciones, acciones y emociones durante el transcurso del filme.

En opinión de Michael Z. Newman (2006) los aspectos citados están ligados a la caracterización psicológica del personaje. A la luz de sus reflexiones, el personaje es producto de la cognición social y, al mismo tiempo, producto de un artista que elige presentarlos como seres sociales. Sería extraño no tratar de entender a los personajes como si fueran «personas», concluía el autor, pues, después de todo, la narrativa es un instrumento para entender las experiencias humanas (2006: 54). La caracterización psicológica del personaje emerge en este peculiar modo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de recepción que aglutina mecanismos de la psicología folk, la atribución mental y las expresiones emocionales.

La psicología folk contribuye en la identificación de la propia psicología del personaje. Para ello, la detección de su intencionalidad es elemental y en ello colabora la dirección de la mirada (y por extensión, la articulación del punto de vista) que se alinea con la propia del espectador. El autor nos invitó a pensar en la secuencia inicial de *Welcome to the Dollhouse* (Todd Solondz, 1995). A la hora de comer, la joven protagonista se detiene y dirige la mirada hacia los espacios vacíos de la cafetería escolar. Según avanza, estos progresivamente se van ocupando, por lo que el espectador infiere que no quiere sentarse sola, pero también que tomar la iniciativa supone un desafío para ella en un ambiente hostil. Para Newman, conocimiento y visión son conceptos que regularmente están relacionados en el marco de la psicología folk.

El siguiente paso está ligado a la atribución mental y corresponde al nivel 5 de Persson. Siguiendo a Newman, lo importante es la inferencia de las *disposiciones*, término que la psicología social utiliza para definir los rasgos de la personalidad:

> Dispositions may be as numerous as the words we use to describe people's personalities: friendly and shy, easy-going and difficult, upbeat and depressive, caring and callous, excitable and laconic, and so on. The significance of dispotions for characterization is that they create expectations about characters, shaping our understanding of them, and ultimately determine (or leave indeterminate) our understanding of narrative events (2006: 56).

Las disposiciones y las situaciones del personaje permiten al espectador entender y predecir sus comportamientos. A la inversa sucede lo mismo. Por ejemplo, en la siguiente secuencia de *Welcome to the Dollhouse* Dawn descubre que uno de sus compañeros de instituto está siendo agredido por otros alumnos. Lejos de marcharse, Dawn se acerca y reprueba la acción. Este gesto permite al espectador inferir que la protagonista es valiente. A Juicio de Newman, que sigue a los psicólogos Edward E. Jones y Keith E. Davis, esto se denomina *theory of correspondent inferences*, porque la inferencia de una intención es equivalente a la inferencia de una disposición (2006: 56). No obstante, no siempre el éxito está garantizado, pues siempre existe la posibilidad de caer en el *fundamental attribution error*, ya explicado en el apartado dedicado a la teoría de Gerrig y Allbritton. Así, cuando el espectador descubre que Dawn trata mal a su hermana (a veces utiliza los mismos insultos que ella misma recibe) se ve obligado a corregir las inferencias previas o, al menos, a cuestionarlas. En este filme, el error fundamental de atribución se produce porque el carácter de los personajes se explica con mayor facilidad a través de la

USC

situación social en la que están inmersos que por los rasgos de su personalidad (2006: 55). En cualquier caso, tal y como admite después, disposiciones y situaciones se retroalimentan para reforzar la psicología del personaje.

Otro de los puntos importantes, no mencionado por Newman pero sí por Persson, radica en el reconocimiento de las habilidades mentales y sociales de los personajes.[136] Así, también los personajes realizan atribuciones mentales a sus compañeros diegéticos. Esto se advierte en la película tratada a través de la relación maternofilial. El espectador puede inferir el hastío de la madre de Dawn y la indiferencia de esta en las situaciones vividas en la casa familiar. En este caso, la progenitora no entiende el trato peyorativo de Dawn hacia su hermana menor al mismo tiempo que Dawn no comprende el trato de favor a su hija pequeña con el fin de protegerla. Las atribuciones mentales producidas entre ellas, a falta de una comunicación efectiva, tienen como consecuencia el sufrimiento de ambas y la ausencia de empatía entre ellas. Esta es una fuente de información sustancial para la actividad del espectador que la reclamará cuando sea preciso, por ejemplo, para afianzar la condición de exclusión de Dawn en su entorno. Por lo tanto, el espectador no solo registra las atribuciones mentales de los personajes, sino que también usa estas para la formulación de hipótesis intersubjetivas, lo que denota que el receptor está envuelto en complejos procesos de atención, memoria, resolución y creatividad cognitiva que lo alejan de una simple descripción del personaje (Persson, 2003: 216). De esta forma, el espectador formula su modelo mental también sobre la base de los estados mentales de los personajes. Este modelo será continuamente reformulado a lo largo del transcurso del filme para categorizar progresivamente al personaje, incluyendo su tipificación o estereotipificación de acuerdo con el nivel 6 del esquema propuesto por Persson.

Otra de las reflexiones subrayadas por Persson, en armonía con teóricos como Bordwell, fue la consideración de la causalidad narrativa como resultado de la causalidad psicológica:

> The network of FP is basically a system of mental states interrelated through prototypical causality: for example, emotions *cause* body and facial expressions; beliefs plus goals *cause* actions; emotions *cause* goals; a motive-inconsistent event brought about by the intentional act of another person *causes* anger toward that person. FP and the mental level understanding of other people (as well as fictional characters) are the core constructions of causal relationships between phenomena. This is *psychological causality*, as it involves the relationship between hypothesized mental states and behavior (2003: 217).

[136] En este marco, para el autor, un *personaje plano* complica el acceso mental, mientras que un *personaje redondo* ofrece las mejores circunstancias para ello. De acuerdo con Persson, esta conceptualización de estos tipos históricos es compatible con las anteriores. Simplemente, para el autor, "the roundness is thus a result of the interaction among the way in which the narration places the character in rich situations, the powerful inferential structure of FP, and the viewer's cognitive creativity" (2003: 217).

Para Persson, como para Smith (1995: 20), el personaje ocupa el espacio central de la causalidad narrativa (incluso contemplando que un desastre natural sea el acontecimiento fundamental de la trama). Sin embargo, el autor reconoció que, dependiendo del género, la causalidad psicológica es más o menos latente. En este contexto, Newman (2011:90) observaba que el denominado cine independiente o cine *indie* (*Welcome to the Dollhouse* es un ejemplo) se caracteriza por proponer *character-driven films*, es decir, narrativas centradas en el personaje.

Del mismo modo, el despliegue del ejercicio psicológico del espectador depende de las claves expuestas en el texto. En efecto, Newman sostenía que el artefacto narrativo garantiza la comprensión del personaje de acuerdo con la cognición social (2006: 59). Además, "from a textual point of view, —explicaba Persson— this implies that, if a filmmaker wants to promote mental attribution and character psychology, then the filmmaker has to present those parameters to the spectators or assume that the viewer is able to infer them" (2003: 222). A pesar de esta información, el teórico no se detuvo en la cuestión de la intencionalidad del autor, como sí hicieran Gerrig y Allbritton, cuyo texto de 1990 es una fuente primordial para Persson. Para ellos, los creadores ostentan un control implícito de la narrativa y sus técnicas dialogan con la predisposición y capacidades de sus lectores para efectuar las atribuciones pertinentes. En este orden, autores como Paisley Livingston (1996) o H. Porter Abbott (2002) no han soslayado el principio de intencionalidad aplicado a la lectura del filme.[137]

[137] Centrado en la caracterización del personaje, Paisley Livingston (1996) propuso la adopción de una lectura que interceptara la intencionalidad del autor en dicho proceso, aunque la intencionalidad sea compartida por una autoría que vincule a diversos profesionales (1996: 170). Además, aclaraba una cuestión: "I refer throughout to real, not implied, postulated, or fictional authors. Although I cannot rehearse the arguments here, I assume that there are no good grounds for abandoning the former notion in favor of any of the latter" (1996: 174). Habiendo estudiado las aproximaciones que, sobre la caracterización, han elaborado investigadores en teoría literaria —Margolin, Phelan, Hochman— Livingston amplió el alcance del significado tradicional de esta noción: "there is an instance of characterization just in case some agent intentionally represents some agent or agents (1996: 150). De acuerdo con esto, a lo largo de su ensayo, el investigador se centró en las dinámicas de recepción que, como decíamos, a su juicio deben de estar regidas por un principio de intencionalidad que, no solo determina procesos puntuales tales como la caracterización, sino que dicho reconocimiento nos guía hacia otros horizontes. Por esta razón Livingston también hablará de la denominada «verdad de la ficción». Aunque convencido de sus argumentos, el autor no obvió las posibles objeciones a su propuesta. En la época de la publicación del artículo, Livingston fue consciente de que una lectura intencional no había sido avalada por la mayor parte de la crítica literaria. Pero el investigador explora sus tesis de acuerdo con la siguiente cuestión: "If it is posible to know something about other readers' constructive operations, why would authors' storytelling aims constitute a special and insurmountable problem?" (1996: 169). Ciertamente, no todos los actos creativos tienen que ser intencionales. Frente a esta problemática, concluía: "An adequate ethics of representation cannot be based entirely on intentionalist principles, but nor can it dispense with the latter" (1996: 152). En cualquier caso, como sucede en el mundo real, cuando los mundos ficticios adquieren una dimensión pragmática despiertan diversas opiniones sobre las que no es fácil hallar consenso (1996: 154). En el ámbito de la ficción, Livingston fue partidario de prestar atención a la intención comunicativa del creador entendida como fuerza ilocucionaria y, teniendo en cuenta la estrategia *make-believe* de Kendall Walton y Gregory Currie: "The idea we are after is that a work is fictional just in case it is the product of the right sort of fictive intent: that is, its author(s) must have a communicative intention that some target audience adopt the attitude of imagining toward the work's propositions" (1996: 155).

Persson sí estudió los aspectos discursivos que favorecen la atribución mental. En primer lugar, como también reclama Smith, es necesario poner en valor el tiempo del metraje ocupado por el personaje, así como su posición jerárquica en la red de personajes. Huelga decir la importancia que adquiere el punto de vista, sobre todo a la hora de articular planos subjetivos que muestran la percepción del personaje. Además, algunos tipos de planos, como el primer plano o el plano detalle, contribuyen en gran medida en la representación de la vida interior del personaje. La iluminación, la puesta en escena y los efectos visuales y sonoros también juegan su papel. Por último, la dirección de actores tiene una importante función a la hora de complementar el parlamento del personaje con su expresión oral, facial y corporal.

En relación con todos los procedimientos técnicos señalados, hemos de hacer referencia a una cuestión que hasta ahora había pasado inadvertida: la artificialidad del personaje cinematográfico. Esta cuestión no es en absoluto novedosa. En su monográfico de los años noventa, Smith ya demandaba al espectador la consciencia de la dimensión artificial:

> The artificiality of character is constantly present in te representation of characters in the classical film: in the frontality of the of the positioning of charcters for example, the clarity of their dialogue or the seamless perfectio of their skin. In other words, the artificiality of character is but one aspect of that more general awareness that we must have that we are watching a film (1995: 138).

En 2010 se reafirmó en sus palabras reconociendo que el estudio del personaje cinematográfico —así como la comprensión de las ficciones— estriba en el reconocimiento dual del personaje como representación de una *persona* (mediante la atribución de *mimetic hypothesis*) y como *artefacto* (comprendiéndolo como parte de una estructura dramática) (2010: 237). Tan solo un año después, Smith (2011) dedicaría un artículo al estudio pormenorizado de la doble percepción del personaje como representación de una persona y como artificio de un acto de creación que experimentamos simultáneamente (2011:287).[138]

Al otro lado del Atlántico, Eder (2010) parecía estar de acuerdo con la validez de dicha coexistencia. Para el alemán, la formación de modelos mentales es un prerrequisito para la «emergencia» del personaje, pero no restringe la recepción a este único paso:

[138] Smith se detiene en dos ejemplos para justificar sus tesis: "Two recent films which exploit this possibility, in complementary fashion, are *Stranger Than Fiction* (2006) *and Infamous* (2006) (one of the two almost simultaneous films about Truman Capote and the writing of *In the Cold Blood*). *Stranger than fiction* depicts a fictional universe in the process of its creation by a novelist, confronting us with the idea that the inhabitants of this universe become conscious of their situation and seek the autonomy of real human agents. *Infamous*, by contrast, firmly establishes the action in a dramatic world which is not merely realist, but, in outline at least, based on an actual, notorious murder case and its dramatization by Capote in the form of a >non fiction novel<. […] If *Stranger than Fiction* recalls the metafiction of *Pirandello's Six Charaters is Search of An Author*, then, *Infamous* recalls that cautionary tale about the perils of aestheticism, Wilde's *The Picture of Dorian Gray*" (2010: 78).

> That we perceive characters as thinking, feeling, and active beings is in many respects the most important aspect of their reception. […] It would, of course, be naïve to equate characters with humans. Our perception of characters is different from the perception of real persons. When we are watching films, we activate media knowledge and communication rules. We cannot interact with the characters but we can think about their meaning, causes, and effects, and we can shift our attention from the level of what is represented ([Rick] Blaine) to the level of presentation ([Humphrey] Bogart). The symbolism and the communicative mediation of characters mark fundamental differences to the observation of persons in reality. However, there is no avoiding the fact that we need a vocabulary for the description of fictional beings and that our knowledge of reality has to play a central role in the development of character models (2010: 23).

Así, ambos autores confiaron en la implicación de los *schemata* o esquemas reales empleados por los espectadores en tanto partícipes de la representación (mental) de los seres de ficción, pero entendiendo complementariamente el personaje como un *artificio* (Smith) o *artefacto* (Eder) comunicado.[139] Esta reflexión nos conduce al siguiente apartado, pues, como ya advirtió Smith en 1995, los aspectos cognitivos ligados a la comprensión del personaje suponen un paso previo a la dimensión emocional que adquiere el encuentro con los seres de ficción.

[139] En su trabajo, Eder explicó lo que ha denominado «reloj del personaje», que comprende cuatro aspectos analíticos y compositivos reclamados por el espectador a lo largo del visionado: "all characters are embedded in different kinds of contexts: as fictional beings in the world of the film, as artifacts in the film's textual structures, as symbols in its themes, and as symptoms in the socio-cultural frameworks of its production and reception" (2010: 29). Eder trató de articular una visión global del personaje mediante el entramado de cinco niveles de recepción y cuatro aspectos analíticos dispuestos en el reloj: *fictional being* (construcción del modelo mental del personaje); *artifact* (reflexión estética sobre las dinámicas narrativa y técnica de la formulación y presentación del personaje); *symbol* (inferencia de los significados indirectos que denotan estas figuras); y *sympthom* (valoración de los contextos de la comunicación narrativa en la que se origina el personaje y las consecuencias de su recepción).

USC
UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

4.6. DEL MODELO MENTAL A LA RESPUESTA EMOCIONAL

En palabras de Smith, "*engagement* is not a process in which we vicariously experience the emotions of characters in a simple sense, nor one in which we are 'possessed' wholly by a single character. It is, rather, a complex, heterogeneous set of interacting responses —autonomic, cognitive, affective— to what we know to be fictional entities" (1995: 230). En efecto, Smith y otros explicarían los distintos niveles de *engagement* o respuesta emocional desde un punto de vista muy distinto del desarrollado hasta entonces, que lo contemplaba fundamentalmente a la luz del fenómeno de la *identificación*.

En los años anteriores, la crítica psicoanalítica había ganado mucho peso en la conceptualización de la labor del espectador. Según esta vertiente, el texto fílmico está relacionado con el sueño, de tal manera que el receptor se ve envuelto en una experiencia de placer, deseo y significado. Así, de acuerdo con Sandy Flitterman-Lewis (Stam, [1992] 1999), las discusiones sobre la teoría psicoanalítica del cine tenían en cuenta conceptos tales como el aparato, la enunciación, la mirada, el feminismo y, sobre todo, el espectador, convertido en la matriz fundamental:

> La teoría psicoanalítica del cine ve al espectador no como una persona, un individuo de carne y hueso, sino como un constructo artificial, producido y activado por el aparato cinemático. El espectador es concebido como un «espacio» que es al tiempo «productivo» (como en la producción material del sueño u otras estructuras de la fantasía inconsciente) y «vacío» (cualquiera lo puede ocupar); para lograr esta dualidad ambigua, el cine, en cierto sentido, «construye» su espectador a lo largo de un número de modalidades psicoanalíticas que unen al que sueña con el espectador de cine (1999: 167).[140]

En el marco psicoanalítico, el fenómeno de las *identificaciones primaria* y *secundaria* ya había sido discutido por Freud y Lacan y, posteriormente, Christian Metz y Jean-Louis Baudry lo trataron con detenimiento en la teoría fílmica. En primer lugar, huelga decir de acuerdo con la definición precedente, que este fenómeno implica operaciones inconscientes en lugar de procesos cognitivos. Todo comienza con la *identificación cinemática primaria*. Esta inmediatamente queda relacionada con la *fase del espejo*. Baudry (1980) equivalió la situación del niño ante el espejo con el espectador frente a la pantalla cinematográfica. Para Metz, a diferencia del espejo, la pantalla no devuelve su imagen al espectador, por lo que la primera

[140] Sandy Flitterman-Lewis es la autora fundamentalmente responsable de la parte de psicoanálisis fílmico en el monográfico *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, editado por Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis.

identificación del espectador se desarrolla consigo mismo en tanto sujeto perceptor ([1975] 2001: 63). En realidad, el propio Metz reconoció que esta es una identificación secundaria con respecto al objeto especular (2001: 70). De este modo, la identificación con el personaje asume un grado posterior, pues la identificación primaria construye al espectador y sitúa su mirada. Solo después se produce la relación con lo exhibido en pantalla, que despierta la circulación de otro tipo de identificaciones secundarias.

En su libro editado junto a Jacques Aumont, Marc Vernet y Michel Marie, Alain Bergala asoció las identificaciones secundarias al triángulo edípico y a la regresión narcisista del sujeto. Pero, antes de abordar esta cuestión, el autor definió el fenómeno de la identificación de la siguiente manera:

> Esta palabra, identificación, abarcaba un concepto psicológico bastante vago y permitía dar cuenta de esa experiencia del espectador que consiste en participar, en el curso de una proyección, de las esperanzas, los deseos, las angustias, en una palabra, de los sentimientos de este o aquel personaje, colocarse en su lugar o «tornarse momentáneamente por él», amar o sufrir con él, en cierto modo por poderes, experiencia que está en el fondo del placer del espectador, y que le condiciona en gran medida. Aún hoy no es raro, después de una proyección, que la discusión se centre en indagar con quién se ha identificado más cada uno, o que un crítico de cine se apoye en esta identificación con el personaje para explicar el filme ([1983] 2008: 262)

A la hora de explicar este proceso, el investigador reconoció la identificación cinemática primaria, pero a esta sumó lo que denominó *identificación primordial*, que hace referencia al deseo del receptor por adentrarse en un relato. Este tipo de identificación se asocia a la trama edípica: "Se puede decir que todo relato, en cierto modo, fascina por eso, revive la escena de Edipo, el enfrentamiento del deseo y de la Ley" (2008: 267). Basándose en la estructura del relato —y próximos también a la crítica estructuralista—, entiendía que el relato consiste en el desplazamiento del objeto de deseo y la consiguiente instauración de una carencia, que llevan al personaje (y también al espectador) a una búsqueda constante de ese u otros objetos de deseo. En este sentido, concluyó que esta identificación diegética primordial es previa a la identificación secundaria.

Aunque resulte paradójico, para el francés, la identificación secundaria con el personaje depende de la estructura del relato y, a la vez, del carácter fluido otorgado por el juego de lugares que el espectador ocupa. Teniendo en cuenta estas premisas y, tomando como referencia el cine clásico, el autor tuvo en cuenta aspectos enunciativos, como la multiplicación de puntos de vista y el tipo de planificación, para explicar cómo se produce la identificación del espectador.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

En este punto cobra especial relevancia el celebrado artículo de Laura Mulvey "Placer visual y cine narrativo" ([1975] 2001). Desde una perspectiva feminista y psicoanalítica, la autora sostuvo que el modelo cinematográfico imperante había codificado la mirada del espectador de acuerdo con el orden patriarcal dominante para satisfacer su instinto escopofílico. La representación de la mujer en la pantalla no vehicula una identificación espectador-personaje sino, sobre todo, una identificación del sujeto con su objeto de deseo:

> Tradicionalmente, la exhibición de la mujer ha funcionado en dos niveles diferentes: como objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en pantalla y como objeto erótico para el espectador que se encuentra entre el público, con una tensión variable entre las miradas de cada lado de la pantalla. Por ejemplo, el artificio de la *showgirl* permite que ambas miradas se unifiquen sin ninguna ruptura aparente de la diégesis (2001: 371).

De acuerdo con esto, en el marco diegético, el personaje varón representa la mirada del espectador masculino, "de modo que el poder del protagonista masculino que controla los acontecimientos coincide con el poder activo de la mirada erótica, produciendo ambos una satisfactoria sensación de omnipotencia" (2001: 371). Activado el "ego ideal" en este proceso de identificación, no hay que obviar que "la representación de la mujer denota castración, por lo que suscita mecanismos voyeuristas o fetichistas que tratan de sortear su amenaza" (2001: 376). También para la autora, el cine, a diferencia del teatro u otro tipo de representaciones, no solo procura la mostración de la mirada, sino la articulación del punto de vista y del foco de atención. Así, en este contexto, el discurso cinematográfico y narrativo "construye el modo en que debe ser mirada" la mujer dentro y fuera de la pantalla (2001: 376). En definitiva, la propuesta de Mulvey explica que en buena parte de la historia del séptimo arte se ha producido un tipo de identificación espectador masculino-personaje masculino que, además de objetualizar a la mujer, adquiere un rol activo en las historias que protagoniza. De este modo, la mujer en la pantalla encarna, nunca mejor dicho, un personaje pasivo.

En efecto, podría decirse que el estudio general del personaje cinematográfico ha sido impulsado por el interés que siempre ha despertado la identificación del espectador con los seres de ficción. En los años ochenta del siglo pasado, desprendiéndose progresivamente de la influencia psicoanalítica, nuevos estudios vieron la luz. De acuerdo con Carl Platinga y Greg M. Smith (1999), la crítica psicoanalítica no se centró concretamente en las emociones, a diferencia de la filosofía cognitiva y la psicología cognitiva. A pesar de ello, según los autores, el cognitivismo ignoró el estudio de las emociones en un principio, pero, tiempo después, se llegó a

USC DE COMPOSTELA

la conclusión de que cognición y emoción no eran necesariamente rivales: "When we cognitively evaluate objects to determine their significance for us, we assing characteristics to them, and this evaluation leads us to particular emotions" (1999: 2). A partir de entonces, representantes de la psicología, la filosofía cognitiva, la psicología social o la antropología, ofrecieron nuevos estudios (algunos de ellos de carácter empírico) para explorar nuevos modelos y estructuras que explicaran las emociones de los espectadores durante el visionado del filme.[141] Así, emergieron otros conceptos ligados a la respuesta del público tales como la *empatía*, el *afecto* o la *atracción*.

Por ejemplo, Dolf Zillmann y Joanne Cantor (1977: 155-165) estudiaron el comportamiento y las emociones de los protagonistas en comparación con la respuesta afectiva del espectador infantil, pudiendo ser esta concordante, o discordante, con la actitud del protagonista. Concluyeron que, al margen de lo visionado en pantalla, era necesario tener en cuenta las propias predisposiciones de los niños. Por otra parte, Marc H. Davis, Jay G. Hull, Richard D. Young y Gregory G. Warren (1987: 126-133) comprendieron la *empatía* experimentada por el espectador como un constructo multidimensional en el que intervienen la *empatía cognitiva*, ligada a reacciones emocionales positivas, y la *empatía emocional*, vinculada a reacciones emocionales negativas. Asimismo, en el estudio ya citado de Hoffner y Cantor (1991) también se valoraba la predisposición del espectador considerando la atracción de este hacia el personaje.

A finales de los años noventa aparecieron varias propuestas que vinculaban personaje y respuesta emocional, entre ellas la antología coordinada por Carl Platinga y Greg M. Smith (1999). En 1995 se publicó el primer monográfico dedicado en exclusiva a la relación espectador-personaje. En *Engaging Characters. Fiction*, *Emotion*, *and the Cinema*, habiendo estudiado las aproximaciones psicoanalíticas sobre el fenómeno de la identificación, Murray Smith comenzó a explorar un terreno menos delimitado como ya comenzaba a vislumbrarse en los trabajos anteriormente citados. El autor consideró conveniente utilizar la distinción de Richard Wollheim (1984) entre imaginación central (yo imagino…) e imaginación acentral (yo imagino que…). Aplicada al fenómeno de la identificación, esta permite diferenciar varios modelos de identificación espectatorial. Por ejemplo, la teoría de Mulvey está basada en la imaginación central. En cambio, la imaginación acentral puede asociarse a la tesis de Noël Carroll (1990), quien sostuvo que los espectadores nunca adoptan el punto de vista (entendido en

[141] Platinga y Smith se esfuerzan en explicar que el cognitivismo acoge postulados de diveras áreas de conocimiento, por lo que tiene una vocación interdisciplinar: "Cognitivism is not a field or a discipline; it is a set of assumptions held by researchers across several fields and disciplines. Linguistics, artificial intelligence, anthropology, neurology, psychology, and philosophy all contribute insights from their particular fields toward cognitive research, and the perspective encourages such cross-fertilization" (1999: 4).

USC

sentido laxo) de los personajes. Smith, que no discute la exitosa influencia del psicoanálisis en la crítica cinematográfica, opta por otra vía que se aleja de esta disciplina, pero que continúa poniendo el foco en la dicotomía de Wollheim:

> Unlike Carroll, therefore, I will argue taht central imagining plays a very important role in our experience of fiction, although the central imagining is unlikely to be restricted to that based upon a single character, and whatever central imagining the narrative elicits is embedded within an overall structure of acentral imagining (1995: 81).

En consonancia, valiéndose de la imaginación acentral y de la imaginación central, Smith vincula la primera con la noción de *simpatía* y la segunda con la *empatía.*

Por una parte, la simpatía está integrada por tres niveles de *engagement*: reconocimiento (*recognition*), alineamiento (*alignment*) y lealtad (*allegiance*).

1. *Reconocimiento*: este nivel describe la construcción del personaje operada por el espectador mediante procesos cognitivos.

2. *Alineamiento*: este nivel está relacionado con la noción de *punto de vista*, pues refiere a la entrada del espectador al mundo interior del personaje. No obstante, tal y como aclaró el autor, el punto de vista no es esencial para que se produzca el *engagement* del personaje. Dicho esto, consideró que existe un posicionamiento perceptual caracterizado por el punto de vista visual, pero también un acceso a la subjetividad de los personajes: "Together these two functions control the apportioning of knowledge among characters and the spectator; the systematic regulation of narrative knowledge results in a *structure of alignment*" (1995: 83).

3. *Lealtad*: este nivel es el más próximo a lo que entendemos por identificación. Implica una evaluación moral que facilita la construcción de estructuras morales que organizan la jerarquía de personajes según la preferencia del espectador (1995: 84). Son muchos los factores argumentales y discursivos que inluyen en este proceso, desde las acciones del personaje hasta la música.

Smith no concluyó este apartado sin reiterar que los dos primeros niveles ofrecen al espectador un conocimiento multidimensional del personaje, mientras que el último implica ya una respuesta emocional de acuerdo con lo inferido en los niveles previos y el juicio de valor

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

efectuado en el proceso de recepción. Así se genera lo que Smith denominó *structure of sympathy*, basada, como ya se dijo, en la imaginación acentral.

Por el contrario, la *structure of empathy* está vinculada a la imaginación central. Dicha estructura también se articula entre niveles denominados simulación emocional (*emotional simulation*), mimetismo afectivo y motriz (*motor and affective mimicry*) y reacciones autónomas (*autonomic reactions*).

1. *Simulación emocional*: este nivel se relaciona, como se diría coloquialmente, con ponerse en lugar del otro. "We do not lose ourselves in the other, —observa Smith—, but imagine proccessing certain predicates of the other" (1995: 97). En efecto, como en la vida, la simulación de una situación determinada con la carga emocional correspondiente, nos conduce voluntariamente a una forma de empatía.

2. *Mimetismo afectivo y motriz*: este nivel no emerge a través de un acto voluntario, razón por la que implica operaciones más complejas. En este caso hay un estímulo perceptivo (facial o corporal) atribuido al personaje que genera unas reacciones físicas o fisiológicas en el espectador durante el visionado. De acuerdo con Smith, estas reacciones enlazan con afectos básicos como la felicidad, la tristeza, la sorpresa, el miedo o el disgusto, etc. (1995: 100).

3. *Reacciones autónomas*: este nivel comprende asimismo las respuestas involuntarias del espectador. A pesar de estar relacionado con el nivel anterior, las reacciones que ahora nos ocupan no están ligadas directamente al personaje, sino más bien a su espacio o entorno. De hecho, espectador y personaje pueden compartir los mismos efectos ante un ruido, movimiento o acontecimiento presentado por la narrativa (1995: 102).

Sin duda, la propuesta de Smith estructuró y amplió las líneas de investigación que versaban sobre el *engagement* espectador-personaje en el seno de la teoría del personaje cinematográfico. Su investigación es muy rica y adquiere un gran valor, sobre todo porque tuvo en cuenta todo tipo de respuestas, incluyendo las reacciones involuntarias.

Apenas un año más tarde, Tan realizó su contribución a esta parcela de estudio, dedicando al personaje un apartado en *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine* (1996). Como hiciera Smith, Tan situó la *empatía* como foco central de su estudio y la

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

definió de la siguiente manera: "By emphaty we mean all the cognitive operations on the part of the viewer that lead to a more complete undestarding of the situational meaning of the character" (1996: 172). Por lo tanto, tras el *primer efecto* ofrecido por el reconocimiento general del personaje en términos de categorización o individualización, su situación acapara la atención.[142] Dentro de lo que denomina *empathetic emotion*, figuran tres tipos de emociones principales: la *compasión*, la *simpatía* y la *admiración* (1996: 179).

Entre otros ejemplos, Tan nos invitó a pensar en la protagonista de *The Piano* (Jane Campion, 1993). Ada, recientemente viuda, abandona su Escocia natal para entregarse a un matrimonio concertado en Nueva Zelanda junto a su hija y su piano. En este caso, la caracterización del personaje se obstaculiza porque la protagonista es muda, razón por la que el espectador empatiza rápidamente con su situación (el significado situacional del personaje, según Tan). A Ada, cuyo medio de expresión es la música, le niegan que lleve su piano a su nuevo hogar. Tal y como aduce el investigador, en estas circunstancias, el receptor no solo genera una emoción empática hacia el personaje, sino que de alguna manera representa mentalmente las emociones que ella no puede pronunciar. Por supuesto, esto resulta favorecido por el hermoso plano subjetivo del piano abandonado en la playa bajo la atenta mirada de Ada desde el acantilado. Podría decirse que de esta secuencia se derivan dos emociones empáticas principales. Por un lado, la admiración hacia Ada, que trata de imponer su criterio frente a su marido, por otro, la compasión hacia ella por no lograr su objetivo. Este despliegue emocional corresponde con la simulación emocional propuesta por Smith.

Sin embargo, la emoción empática que genera el espectador no siempre coincide con lo experimentado por el personaje en su situación, como ya observaran Zillmann y Cantor desde un marco empírico. Por seguir con el ejemplo citado, cuando Ada permite a su enigmático vecino el abuso de su intimidad a cambio de que le deje tocar el piano, el significado situacional cambia. Es fácil que la admiración que Ada despertó en la secuencia previamente citada se diluya a favor de la total compasión hacia ella. A falta de palabras, los primeros planos sobre su rostro ofrecen una importante información al espectador sobre cómo se siente.

Lo que puede desprenderse de esto —afirmaba Tan— es que las emociones empáticas surgen a propósito de las relaciones entre personajes, cambian con el desarrollo de la trama y el

[142] Para el alemán, en la línea de Hoffner y Cantor o Gerrig y Allbritton, la caracterización del personaje es un factor a tener en cuenta en el despertar emocional del espectador. En sus palabras, "categorization and individuation of characters clearly affect the emotional meaning for the viewer of situations involving that character" (1996: 171). Hay que tener en cuenta que, en lo que Smith denomina alineamiento, el espectador tiene predisposición a reafirmar el sistema de valores de los personajes buenos y a rechazar el de los personajes malos. En este proceso opera un efecto primario de respuesta emocional.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

relativo descubrimiento del personaje e impulsan la generación de expectativas. Por supuesto, aparte de estas tres, hay más emociones en juego como la gratitud, la envidia o el peligro, entre otras. Por último, huelga decir que el artefacto narrativo con todos sus aspectos facilita la estructura empática en la que el espectador se ve envuelto a lo largo del visionado. Por esta razón decíamos, por ejemplo, que el plano subjetivo que aunaba la mirada de Ada con la del espectador facilita generar la emoción empática.

Por lo tanto, de las reflexiones anteriores deducimos que empatizamos con Ada por tres factores clave: la situación del personaje (relación con los sucesos y relación con los personajes), el acceso al mundo interior del personaje (visualización de sus imágenes mentales), la dirección de actores (expresión verbal, facial, corporal, etc.) y los aspectos discursivos específicos del medio (puesta en escena, tipo de planificación, banda sonora, etc.). Pero, ¿esto es suficiente? Algunos teóricos, como Gregory Currie, consideraron que los personajes son "fictional-but-real" (1999: 185), es decir, los personajes no son seres autónomos sino construidos, pero despiertan respuestas reales. Quizá, como subrayó Berys Gaut en el mismo monográfico siguiendo a Coleridge, es más conveniente decir que el espectador pone en suspenso el descreimiento (1999: 204). En efecto, como hemos comprobado con Tan y, parcialmente, con Smith, la crítica se desligó de la identificación central con el personaje para apostar por una identificación lateral ligada a la situación del personaje.

En cualquier caso, a partir de la publicación del monográfico de Murray Smith, que englobaba las diversas vías por las que puede producirse la identificación espectador-personaje, esta línea de investigación se consolidaría en el nuevo siglo. Si el personaje es una figura central que cataliza la actividad cognitiva del espectador para comprender las narrativas, también lo es para configurar su respuesta emocional.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5. RESULTADOS:
EL PERSONAJE NARRATIVO. UNA SÍNTESIS

5.1. EL PROBLEMA DEL PERSONAJE

De acuerdo con lo expuesto a lo largo de este trabajo, puede afirmarse que el personaje se sitúa en tierra de nadie. El personaje puede ser comprendido a la luz de su significado en el texto al que pertenece y, a la vez, con suma facilidad se independiza del mismo para adquirir otros significados y otras funciones. De ahí que Heidbrink propusiera que el personaje es un *fenómeno cuasi-autónomo*: "not whole words, not single sings but mostly showing sufficient cohesion to be considered as somewhat independent fictional entity" (2010:67).

Todos los aspectos apuntados a propósito de Peter Pan en nuestra introducción nos obligaron a asumir la dificultad que suponía el estudio de este elemento narrativo, pero también la necesidad de emprenderlo. Teniendo en cuenta la trascendencia transhistórica y transcultural que un solo personaje ha originado desde los primeros años del siglo XX, resultaba cuanto menos desconcertante que, durante el mismo período de tiempo, esta categoría narratológica haya resultado tan molesta a la hora de ser investigada. Esto no quiere decir que la crítica no se haya ocupado de ella, pues lo ha hecho. Pero la magnitud de esta empresa ha propiciado la emergencia de un corpus científico disperso del que pueden extraerse exámenes parciales del personaje narrativo, con el inconveniente añadido de las restricciones impuestas en el propio seno de las tradiciones teóricas. Estas, además, en lugar de abrazar un consenso, han defendido posturas irreconciliables que, afortunadamente, se han ido relajando en las últimas dos décadas.

Quizá ha sido la categórica influencia que las posturas formalista y estructuralista han ejercido durante décadas sobre la crítica lo que ha determinado que el estudio del personaje narrativo se haya convertido en una cuestión cuanto menos incómoda. Lo cierto es que los representantes de los estudios literarios también han reconocido la escasa atención que se ha prestado a este elemento narrativo. Todorov y Oswald Ducrot admitían ya en 1972 que el personaje era una de las categorías "más oscuras de la poética" (1974: 262) y Culler en 1975

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

reconocía que esta no había sido estudiada con esmero y acierto (1978: 325). A partir de entonces se empezó a reivindicar la elaboración de una completa teoría del personaje y algunos narratólogos desarrollaron algunas contribuciones (Chatman [1978] 1990: 117; Rimmon-Kenan, [1983] 2002: 31; Bal, [1985] 1990: 88). Por otro lado, Gianfranco Marrone (1986) recopiló en un libro las principales aportaciones que se habían desarrollado hasta los años ochenta. Además, este objeto de estudio comenzó a redefinirse también gracias a los monográficos de algunas publicaciones periódicas que alumbraron nuevos enfoques tan potenciales como marginales en la época (*New Literary History*, 1974; *Style*, 1990). Y, por último, en los años posteriores también se celebraron encuentros científicos, como Le Personnage Romanesque, en el Centre de Narratologie Appliquée de l'Université de Nice-Sophia Antipolis (1994) o el seminario organizado por Marina Mayoral con el patrocinio del Centro de la Villa de Madrid y el Centro de las Letras Españolas, cuyos resultados se recogieron en *El personaje novelesco* (1990).

A pesar de estos lentos avances, la realidad es que durante décadas existió una apatía generalizada por esta figura narratológica. Los citados Todorov y Ducrot consideraron que el desinterés por los seres de ficción pudo deberse a la rebelión de los teóricos contra el centralismo del personaje en el siglo XIX (1974: 262). Pero hubo razones más poderosas. Baste recordar, por ejemplo, que Rimmon-Kenan no dudó en reclamar a Genette un mayor interés por este componente narrativo; lo que sirvió para que el francés se reafirmara en su postura privilegiando el análisis del discurso constituyente sobre el del objeto constituido, "ese «ser viviente sin entrañas» que aquí es sólo (contrariamente a lo que ocurre en el caso del historiador o el biógrafo) un efecto de texto" (Genette, [1993] 1998: 93).

Se comprende que se ha considerado más importante abordar el análisis del *discurso* que el análisis de la *historia*, donde se ubica al personaje. Pero, además, en las palabras de Genette subyace el gran problema que gravita sobre el personaje, el que propicia que los teóricos prefieran ocuparse de otros aspectos narrativos menos controvertidos. Bal fue rotunda aseverando que "el personaje no es un ser humano, sino que lo parece" (1990: 88), mientras que Rimmon-Kenan lanzaba una precuestión, ¿gente o palabras? (2002: 33). Recientemente, Bobes Naves se mostraba aún más categórica: "El personaje literario es, sin duda, la más amplia y profunda reflexión que se ha realizado sobre el hombre, se inspira en el mundo de la realidad, en formas muy diversas, y a la vez se proyecta desde el mundo de ficción al mundo empírico y sirve de modelo y prototipo" (2018: 58).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Se distinguen entonces, a priori, dos vías teóricas de aproximación que después serán objeto de diversificación: las teorías miméticas, que permiten comprender al personaje como *persona* y las teorías antimiméticas, en las que el personaje es un objeto del lenguaje, producto de un proceso de *textualización* (Rimmon Kenan, 2002: 35; Eder, Jannidis y Schneider, 2010: 3; Frow, 2014: vi). Heidbrink lo explicó con gran acierto:

> There is a long ongoing debate between ›humanistic‹ positions on the one hand that deal with characters on a mixed basis of phenomenology, hermeneutics and textual analysis, and on the other hand so-called formalists, structuralists and semoticians that hold the view that characters should be addressed as signs, semantic components (›semes‹), ›bundles of differentiations‹ / paradigms, words, sentences, or more generally, textuality (2010: 73).

Ambas posturas han sido desarrolladas a lo largo del siglo XX. La primera vía ha experimentado un largo recorrido que ha producido controvertidos debates. Por una parte, el personaje no interesa por lo que *es*, sino por lo que *hace*, es decir, por asumir el soporte de la acción narrativa. Así, el personaje se inscribe en una estructura y dentro de la misma cumple una función relacionándose con otros participantes y otros elementos narrativos. El hecho de que el personaje haya quedado subordinado a la acción narrativa no es un problema menor. El privilegio de la acción sobre el personaje ha limitado la conceptualización multidimensional de este, quedando reducido a su función como actante. Por otro lado, entendido como signo, el personaje es una unidad sintáctica y semántica en el corazón de un sistema relacional. Por último, en esta vertiente inmanentista el personaje también es explorado a la luz de su presentación, lo que permite identificar cómo es construido a través del discurso.

La segunda vía, correspondiente a las teorías miméticas, ha variado aún más. Por un lado, entendido como una *persona*, el personaje se convierte en objeto de estudio de la psicología, la sociología o la filosofía. Esta última disciplina ha suscitado además otros enfoques que orbitan en torno a la propia ontología del personaje. En relación con esto, resulta especialmente relevante el reclamo del lector o, mejor dicho, de la mente del lector en la construcción/interpretación del personaje. Sin el pormenorizado examen de su actividad, las teorías fenomenológica, pragmática y cognitiva no hubieran adquirido el poso teórico necesario.

La presencia del lector en el corazón de la teoría del personaje ha ganado terreno por otro problema: la indeterminación del personaje. La ontología del personaje determina que estos sean seres incompletos. Accedemos a ellos a través de la información explícita que recibimos —máxime en el caso de los personajes cinematográficos— y de la información implícita que

USC DE COMPOSTELA

somos capaces de inferir. Pero, aún así, muchos datos son ocultados y no pueden ser revelados, salvo por el vuelo de nuestra imaginación. Así, nunca podremos conocerlos del todo. Pero, a pesar de todo, los percibimos, o, al menos, tenemos la impresión de hacerlo, como si fueran personas reales. En efecto, otra de las piedras en el camino que suponen un incoveniente a la hora de aproximarse al personaje es su capacidad para generar emociones. Por ello, la recepción del personaje no es de ningún modo equiparable a la de otro elemento narrativo.

Por otra parte, la cuestión mimética se complica o, mejor dicho, se transforma en una problemática de identidad si el personaje representado en cualquier medio se refiere a una persona que existe o existió en realidad. En esta línea, como vimos de la mano de Peter Pan, el dilema de la identidad del personaje es aún más complejo cuando este aparece en otra historia (p. ej. una secuela), en otra producción artística (p. ej. una adaptación cinematográfica), o bien cuándo este se convierte en un mito universal.

Más allá de la rivalidad de posturas miméticas y antimiméticas, el desarrollo de diversas teorías sobre el personaje no solo ha contribuido a una mayor fragmentación del objeto de estudio, sino también a potenciar la supuesta incompatibilidad entre ellas. Esto evidencia otra de las grandes problemáticas: la propia indefinición del personaje. Esta cuestión será abordada en el apartado posterior.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5.2. ¿QUÉ ES EL PERSONAJE?

Según su etimología, el término personaje, así como *personnage* (en francés) o *personaggio* (en italiano), deriva del latín *persona* (máscara). Y la palabra *persona*, a su vez, está relacionada con el término griego antecesor: *prósopon* (aspecto). Según explicó José Miguel Lorenzo Arribas desde el Centro Virtual Cervantes, *prósopon*, del que emergen prosopografía y prosopopeya, salta al etrusco *phersu* (ahí) y después al latín *persona*, utilizándose para nombrar las máscaras que caracterizaban a los personajes durante las representaciones. Asimismo, tal y como añadía Lorezo Arribas, *persona* refiere directamente a *per sonare* (sonar a través de) por la proyección del sonido que facilitaba la máscara.[143]

En la actualidad, y como puede consultarse en el diccionario de la Real Academia Española, la palabra personaje queda definida como "cada uno de los seres reales o imaginarios que figuran en una obra literaria, teatral y cinematográfica".[144] Por otro lado, también se han ocupado de ello los responsables de los diccionarios específicos de las materias que nos ocupan. De acuerdo con la acepción del *Diccionario Akal de términos literarios*, el personaje "es un elemento estructural que organiza el relato, mueve la acción, parece un ser humano, pero no lo es" (Ayuso de Vicente, García Gallarín y Solano, 1990: 291). En su *Diccionario de narratología*, Reis y Lopes consideraron que el personaje es una "categoría fundamental de la narrativa" y se revela como "el eje en torno al cual gira la acción y en función del cual se organiza la economía de la narrativa" ([1996] 2002: 198). De forma similar, en el *Diccionario de Teoría de la narrativa*, dirigido por Valles Calatrava, se sostiene que "el personaje constituye uno de los componentes básicos del texto narrativo y su presencia reviste enorme importancia como motor de la acción" (2002: 500).

Fuera de nuestro país, en su diccionario, Prince definió el personaje como un existente o actor con atributos antropomórficos ([1987] 2003: 12). En la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Margolin concretó en su entrada que el término *character* refiere al participante de un mundo narrativo, bien sea un individuo o un grupo unificado, presente en un trabajo de ficción (2005: 52). También Jannidis, en el *Handbook of Narratology*, lo identificó con una figura generalmente antropomórfica perteneciente a un universo narrativo (2009: 14).

[143] Véase el artículo completo en el siquiente enlace:
« https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/agosto_06/23082006_01.htm».
[144] La acepción puede consultarse a través del siguiente enlace: «https://dle.rae.es/personaje».

Por último, en el *Diccionario teórico y técnico del cine*, Jacques Aumont y Michel Marie apuntaron que el cine recogió la evolución del teatro de occidente y, rápidamente se empezó a identificar el personaje con el actor que lo encarnaba, transformándolo "en una entidad psicológica y moral, encargada de producir sobre el espectador un efecto de identificación" ([2005] 2015: 56).

A primera vista, todos coinciden en que el personaje es una figura ficticia con características humanas que se postula como el motor de la acción de una o distintas historias y en uno o en distintos medios. Sin embargo, cualquier lector interesado en esta cuestión, se topará con diferentes nociones que aluden al personaje narrativo. Así, como explicamos en páginas anteriores, es frecuente que algunos autores asocien la noción de personaje según su posicionamiento como *caracteres* (en la tragedia griega), *actante* (en una estructura), como *sujeto* (en una construcción lingüística), como *actor* (en uno o varios roles) o como *héroe* (en una jerarquía estructurada en torno a un sistema de valores). Sin embargo, tal y como apuntaba Bobes Naves, es necesario establecer diferencias:

> Aunque denotativamente son sinónimos, los términos *sujeto*, *personaje*, *héroe*, *actante*, subrayan en el personaje alguna de sus funciones o de sus rasgos; aparecen en las poéticas a lo largo del tiempo, de forma desigual en su uso y frecuencia, según épocas y escuelas, y con una capacidad semántica flexible que va de su denotación del protagonista de la obra a los actores secundarios que funcionan como coordinadores, ayudantes, confidentes, o simplemente como sujetos de anécdotas de género. Cada uno de estos términos destaca un aspecto que implica la vinculación del sujeto con la acción en su dimensión gramatical, con la conducta moral o con la funcionalidad que desempeña, bien sea directamente con su presencia y su relevancia en la historia, o como apoyo de relaciones, confidencias, oposiciones, coordinaciones, etc. (2018: 28).

Así, la noción de *personaje* es la más extendida y es aplicable tanto al género narrativo como al género dramático. Es el participante de una historia y, normalmente, presenta rasgos antropomórficos. Es más, tal y como ha sostenido Garrido Domínguez, constituye una gran paradoja, pues "se desenvuelve en el ámbito del relato con la soltura de una persona sin que jamás pueda identificarse con ninguna" (1993: 68). El *sujeto* se utiliza con frecuencia en las teorías literarias bajo el prisma lingüístico (Bobes Naves, 2018: 28), pero también en aquellos estudios que analizan la subjetividad del personaje, cuyo examen trasciende la teoría literaria y alcanza otras áreas de conocimiento. Por otra parte, la noción de *carácter* —de origen griego y procedente de la obra *Los caracteres* de Teofrasto — hace referencia al "conjunto de rasgos, cualidades y defectos psicológicos y morales que definen a un personaje" (Estébanez Calderón,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[1996] 2016: 184). De otro modo, el término abstracto de *actante* se liga a posturas formalistas y, especialmente, estructuralistas. Siguiendo a Estébanez Calderón, la noción de *actante* "viene a designar una fuerza no antropomórfica que cumple una 'función' determinada en el desarrollo de la trama" (2016: 31). Este está relacionado con la noción de *actor*, que "podría asimilarse, en su significado, al concepto tradicional de personaje" (2016: 31). Por último, el *héroe* es "el protagonista de la 'historia' en el relato épico-narrativo o en una obra dramática" (2016: 621) y representa valores supremos. La complejidad de este concepto ya fue examinada anteriormente, pero volveremos a ella después.

En definitiva, esta diversidad de sustantivos evidencia que, en palabras de Eder, Jannidis y Schneider (2010: 7), la definición de personaje condiciona cómo lo estudiamos (y viceversa, a nuestro juicio), pero, además, revela que el personaje en sí mismo está en la encrucijada del debate sobre su estatuto ontológico. A continuación, expondremos las diferentes acepciones que orbitan en torno al personaje narrativo de acuerdo con el contexto teórico del que emanan. Para ello nos valdremos de las perspectivas mayoritarias expuestas por los profesores alemanes citados (2010: 8), pero también de la clasificación de Margolin (2005: 52-53) y de las valoraciones de otros teóricos que iremos mencionando cuando corresponda:

1. A la luz de las teorías formalistas y estructuralistas el personaje es identificado con los conceptos ya explicados de *esferas de acción*, *actante* y *actor.* Las esferas de acción (Propp, [1928] 1998: 115) y los actantes representan la dimensión funcional de los actores (Greimas, [1966] 1976: 268). Los diferentes actantes son claves para la ejecución de las funciones. Y, estos, a su vez, pueden estar ligados a distintos actores (Bobes, 1985). Asimismo, estos últimos también deben desligarse parcialmente de la noción global de personaje. Como Bal aclaró, el personaje es una "unidad semántica completa" ([1985] 1990: 87). Así, desde este enfoque, el personaje es comprendido y analizado como un *participante* (Barthes, [1966] 1970: 29).

2. De acuerdo con el enfoque semiológico, el personaje es un *signo.* Hamon lo definió como un morfema doblemente articulado por un significante discontinuo (las marcas) que remite a un significado discontinuo (el sentido) (1977: 5). Ya quedó explicado que Hamon, siguiendo a Barthes (1970) y a Todorov ([1966] 1970), consideraba que el nombre propio atribuido al personaje (el morfema vacío) inaugura su etiqueta semántica,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que después se irá colmando con distintas calificaciones objeto de una estructuración jerárquica. Así, entendido como signo, del personaje cabe analizar sus dimensiones morfológica, sintáctica, semántica y pragmática. En este orden, el análisis del personaje amplía los focos establecidos, pues, más allá de su dimensión funcional (recordemos que el modelo actancial de Greimas tuvo cabida en la propuesta de Hamon), se tiene en cuenta cómo es presentado y cómo se va transformando a lo largo del relato. Asimismo, como componente sintáctico, también cobran relevancia las relaciones del personaje con otros personajes, así como con otros elementos sintácticos. Por otra parte, la lectura semántica muestra el personaje a la luz de los juegos de la voz y la visión narrativas. Y, al margen de su relación con el significado global de la obra, este signo narrativo ofrece la posibilidad de destapar su unión semántica con personajes y acciones de otras obras de ficción o su relación con el autor o con el lector, entre otras posibilidades culturales o sociales. En nuestro país, Bobes Naves comprendió el personaje como una categoría semiótica que, como otras categorías narrativas, está inserto en el texto y está conectado al discurso, pero que también está abierto a "interpretaciones literarias y semióticas en las lecturas sucesivas" (2018: 88). Más taxativo ha sido Valles Calatrava, que ha entendido el personaje como una entidad semiótica "con existencia autónoma y diferenciada en el mundo ficcional de la historia narrativa, e incluso en una serie, tradición o historia literaria en particular y en una(s) cultura(s) en general" (2021: 737). Por lo tanto, los estudiosos y estudiosas que se han adentrado en la semiología están interesados en la explicación del personaje como unidad de descripción y función, así como en las trasformaciones que tienen lugar a lo largo del tiempo.

3. Bajo el prisma de las teorías cognitivas, el personaje es un *modelo mental*. Este constructo virtual obviamente refiere a un ser de ficción de un universo narrativo, pero es remodelado en la mente del receptor conforme avanza el proceso de lectura/visionado gracias a la interrelación de la información expuesta en el texto (procesamiento de abajo a arriba) y el conocimiento de diversa índole que aporta el receptor (procesamiento de arriba a abajo). Primero Gerrig y Allbritton (1990), y después, Schneider (2001) y Culpeper (2001) han abanderado este enfoque. En el seno de los estudios fílmicos, este tipo de aproximación fundamentada en las ciencias cognitivas ha sido defendida por Bordwell ([1985] 1996), Tan (1996) o Persson (2003).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4. La semántica de los mundos posibles presenta al personaje como un *individuo no real*, pero posible. Este se independiza del texto y es identificado como miembro de un mundo alternativo (o submundo), está ubicado en unas coordenadas espacio-temporales determinadas y posee cualidades físicas y psíquicas como las que podrían ser atribuidas a cualquier ser humano. Son individuos ontológicamente diferentes a las personas reales, pero estos son autentificados por el hecho literario: su existencia es ficcional. Se han ocupado de ellos Doležel ([1998] 1999), que se refirió a los personajes como *personas ficcionales*, y Margolin (1990, 1996). Este último, como ya estudiamos, distinguió dos tipos de individuos: *variantes de la realidad* y *supernumerarios*.

5. La filosofía metafísica también se ha ocupado del personaje, definido de distintas formas en este contexto por un enquistado debate en torno a su estatuto ontológico. Los objetivos básicos de este enfoque, dependiendo de quien lo abandere, es valorar si el personaje existe o no existe. Y, si existe, cómo y en qué grado se produce dicha existencia, pues asimismo cabe la posibilidad de valorar que *hay* cosas que no *existen.* Por ejemplo, Parsons (1980) denominó a los personajes *objetos no existentes*; van Inwagen (1977) se decantó por *criaturas de ficción* (comprendidos como entidades teóricas que pueden ser referidas); y, para Thomasson (1999), los personajes son objetos intencionales y ontológicamente equiparables a la obra que los contiene. Quedan definidos como *artefactos abstractos* y su existencia es aceptada por los condicionantes de su creación, pues estos son producto de un acto lingüístico. Por otra parte, a juicio de Reicher (2010) —partidaria de una ontología realista— y de Eder (2008, 2010), la consideración del personaje como entidad abstracta y objeto intencional también es aplicable en otros medios, como el cinematográfico. Para otros filósofos, como Lewis (1986), Platinga (1974) o Currie ([1990] 2008), y no sin reservas, los personajes no existen.

A grandes rasgos, estas son las definiciones que se han elaborado en torno al personaje narrativo a lo largo del siglo XX. Pero a finales de la pasada centuria, como estudiamos, Phelan ya desarrolló una teórica retórica que puso en valor el tratamiento del personaje como un elemento literario policromado (1989: 3).

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En nuestro siglo, la crítica ha tratado de complementar las diversas perspectivas. Muchos de los teóricos que trabajaron durante años al servicio de la teoría del personaje han aceptado, además de su propio enfoque, la postura de otros colegas. En 2007, Margolin revisó su conceptualización del personaje como (1) individuo no real y, además, admitió la importancia de otras propuestas teóricas: el personaje como (2) constructo mental del lector y el personaje como (3) artificio, heredero de la la perspectiva filosófica que concibe las ficciones como objetos intencionales.

Como el canadiense, Jannidis (2004, 2009) estipuló los mismos caminos de aproximación al personaje literario: (1) individuo no real, (2) modelo mental y (3) artefacto. Mediante la complementariedad de las dos últimas categorías, Jannidis aportó su propia definición de personaje: "the text is an intentional object and character is a mental model created by an hypothetical historical model reader" (2009: 18). Así, el autor alemán concibió el personaje narrativo como un constructo comunicativo intersubjetivo que puede integrarse en el segundo (como modelo mental) y, fundamentalmente, en el tercero (como objeto intencional). Las principales diferencias entre las tres perspectivas —añadía Jannidis— estriban en cómo el personaje es presentado y en cómo se revisan los principios heredados de las ciencias cognitivas (2009: 18).

Esta unificación de criterios en torno al personaje literario alcanza también a su homólogo en el cine. Eder (2008, 2010), asumiendo la herencia de los estudios de Phelan, Margolin, Schneider y Jannidis, se aproximó al personaje cinematográfico como producto de la comunicación narrativa. El autor concibió el filme como un soporte de juegos comunicativos imaginarios en los que participan sus creadores y receptores (2010: 18). En este contexto, el personaje es considerado un ser ficcional que existe como artefacto gracias a una experiencia intersubjetiva alumbrada por un proceso comunicativo. Además, tal y como defendió en su estudio, el personaje puede ser analizado como (1) artefacto, como (2) ser ficcional, como (3) símbolo y como (4) síntoma. Para Eder, en la línea de Phelan, el personaje está formado por estos cuatro aspectos que pueden destacar en mayor o en menor medida. Como hemos visto, otros teóricos, como Smith (1995, 2011) o Platinga (2013) también han evidenciado la convivencia entre la dimensión mimética y la dimensión artificial de los personajes cinematográficos.

En este contexto de conjunción teórica y desde un punto de vista intermedial, Schneider, Jannidis y Eder acordaron en un estudio firmado por los tres la concepción del personaje

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

narrativo como un elemento de un mundo ficcional —reflexión que los aproxima a la teoría base de Margolin—, cuya existencia es entendida de forma subjetiva (como entidad creada mentalmente por el lector o el espectador) o de forma intersubjetiva (como constructo comunicativo intersubjetivo) (2010: 9). Más taxativo resultó John Frow cuando afirmaba que el personaje es el instante para la movilización de la subjetividad (2014: ix).

Nuestra postura se encuadra en el seno de estas últimas reflexiones. El personaje es un ser de ficción (antropomórfico, en la mayoría de las ocasiones) ideado por un autor literario o cinematográfico y presentado través de una serie de informaciones que quedan vertidas en el texto mediante fuentes lingüísticas o audiovisuales. Sin embargo, el personaje no es solo una proyección del autor o una construcción textual, sino también una realidad virtual que emerge en la lectura o en el visionado de la obra gracias a la colaboración no arbitraria del receptor, sino guiada por la información textual y extratexual. Asimismo, la recepción del personaje puede dar lugar a que algunos de ellos puedan convertirse en una *entidad* pública con trascendencia transhistórica y transcultural. En definitiva, el personaje es un producto intersubjetivo y la comunicación narrativa tiene importancia capital en su (re)creación.

Las definiciones anteriores evidencian que no hay una, sino múltiples formas de aproximarnos al personaje narrativo.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5.3. OBJETOS DE ESTUDIO Y CLAVES ANALÍTICAS

5.3.1. Personaje, recepción y construcción

De todos los elementos narrativos, el personaje es aquel que se sitúa en el epicentro de la experiencia estética del receptor. Para que este ría o sufra con el personaje o con lo que le ocurre, previamente ha aceptado un pacto de ficción que le permite, en palabras de Villanueva, comenzar una "vivencia intencional" de la ficción que tiene entre manos (1992: 89). Así, el lector se adentra en un mundo posible del que también acepta todos sus condicionantes. Como ya explicamos detenidamente, este mundo posible (Doležel, 1979, [1998] 1999; Albaladejo Mayordomo, [1986] 1998) es producido por un acto de habla y es autentificado en el plano textual y empírico. Pero el carácter esquemático de este mundo requiere que el lector proyecte intencionalmente el conocimiento de su propia realidad y lo actualice. De ahí que para Villanueva sean tan importantes las nociones de *estrategias*, *repertorio* y *realización* de Iser ([1972] 1987b). Por lo tanto, que la actualización de ese mundo posible implique la aportación de nuestro conocimiento cultural, así como de nuestra experiencia con el entorno físico y humano, contribuye que la vivamos de forma intencionalmente realista. O, en otras palabras, como algo «propio»; sin renunciar —es importante afirmarlo junto a Villanueva— a la "consciencia de la autonomía del texto artístico" y a las "intenciones de su autor" (1992: 147). Este fenómeno voluntario, mas intersubjetivo, permite "experimentar el texto como una vivencia personal" (Hermosilla Álvarez, 2008: 252).

En este punto de partida debemos situarnos para comprender cómo nos aproximamos a los personajes. En el proceso de recepción se activa un proceso de reconstrucción del personaje en el que colaboramos enérgicamente debido a que estos son seres indeterminados. Sin embargo, la relación receptor-personaje se ha desarrollado a la luz de diferentes teorías que merecen ser recuperadas para comprender que no hay una, sino distintas formas de recibir al personaje.

En primer lugar, aunque sin profundizar en ello, la involucración del lector en la comprensión del personaje fue mencionada en el canónico trabajo de Hamon, cuando afirmó que el personaje "es tanto una reconstrucción del lector como una construcción del texto (el efecto-personaje no es quizás más que un caso particular de actividad de la lectura)" (1977: 2). Por otro lado, Bobes Naves (1985) también privilegió el análisis textual del personaje, pero no por ello obvió la importancia de otros aspectos que superan los límites textuales como, por ejemplo, la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

intertextualidad literaria, que sí abordaría Maestro en su análisis semiológico posterior (1994a). En relación con esto, Villanueva concluyó —teniendo presente el paradigma semiológico de Bobes Naves en su *Teoría general de la novela* (1985)— que el análisis de una obra narrativa comprendería un análisis texual (estudio sintáctico y estudio semántico) y un análisis pragmático ([1989] 1995: 54).

El *efecto-personaje* al que hizo referencia Hamon fue desarrollado en 1992 y 1998 por Jouve, que diferenció *efecto* y *recepción* siguiendo a Jauss ([1975] 1987). Además, su teoría dialogaba parcialmente con la de Cohan y Phelan, que después abordaremos. Para Jouve, el lector esta llamado a cooperar en la construcción del personaje, pues, como el texto, este es ontológicamente incompleto. Por lo tanto, el personaje es el producto de la confluencia de fuentes de información información intratextuales, intertextuales y extratextuales. Su enfoque fenomenológico tuvo en cuenta al *lector virtual*, como él lo denominó, un producto de los efectos de la lectura; pero también al lector real, el que experimenta las más diversas reacciones en su encuentro con el personaje. Para ello, Jouve se apoyó en el psicoanálisis freudiano.

En efecto, la crítica psicoanálitica contribuyó a posicionar a autor y lector en el corazón del análisis del personaje. Las investigaciones de Freud y Lacan lo demostraron. En nuestro país, Castilla del Pino (1990) afirmó que, aunque el personaje pertenece al autor, su interpretación corresponde al lector. El psicoanálisis se ha interesado fundamentalmente por la identidad del personaje teniendo en cuenta su interacción con los sujetos y con la realidad. Siguiendo a Castilla del Pino, el lector se vale de su propia mente para comprender los procesos psicológicos de los personajes, incluyendo los que son constitutivos de su identidad: la reflexividad o el conocimiento de uno mismo (a través de sus pensamientos, sentimientos, intenciones, etc.) y la definición diferenciada, o el conocimiento de uno mismo frente a los otros (a través de sus actos). No obstante, la psicocrítica también ha descubierto otras vías de exploración que relacionan el comportamiento psíquico del personaje con el de su autor. Además, el análisis psicoanalítico ha tenido un amplio alcance en el medio cinematográfico (Metz, [1975] 2001; Baudry, 1980).

Si bien la teorización de la recepción literaria fue intensamente abordada en Europa, la relación lector-personaje surgió con más fuerza al otro lado del Atlántico en las últimas décadas del siglo XX. Ya advertimos que Chatman ([1978] 1990) apostó por una teoría abierta del personaje literario y cinematográfico. Una de los aspectos más revolucionarios de su propuesta fue la dotación de competencias al lector para formular atribuciones sobre el personaje. En ese

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

tiempo, otros teóricos también reclamaron la figura del lector para una mejor conceptualización del personaje narrativo. Cohan (1983), aprovechando el rendimiento de las tesis de Iser para justificar la indeterminación de los personajes y la necesaria participación del lector en su construcción, manifestó que el acto de leer permitía asociar una *identidad* al personaje en el espacio virtual que se genera en la mente del lector, aunque siempre teniendo en cuenta las estructuras del texto. En otras palabras, para Cohan, el lector se sirve de este espacio virtual de la lectura —un espacio entre el espacio textual y el espacio mental— para endosar propiedades al personaje. Así, el personaje es entendido como una figura virtual que, en la imaginación del lector, se desdobla como *objeto* y como *sujeto.* Sujeto, por su ficticia impresión de realidad, y, objeto, por las operaciones mentales que lleva a cabo el lector para reformular el significado del personaje en el espacio virtual de la lectura. Cohan no escondió que dependiendo de la información textual que se aporte sobre el personaje, este se acercará más a la posición de sujeto o viceversa. Aunque la teoría de Cohan no cumplía con las exigencias de un análisis global del personaje, sí contribuyó a cruzar la frontera marcada por los márgenes del texto, en el que las teorías del personaje precedentes se asentaban con comodidad.

En esta línea, la reivindicación de la reubicación del personaje en la órbita del receptor sí adquirió una evidente perspectiva analítica en la teoría retórica de Phelan (1989). La lectura retórica subdividía a los receptores en diversas audiencias —*audiencia del autor*, *audiencia narrativa* y *audiencia caracterizada*— que, a su vez, permitían identificar las tres dimensiones/funciones del personaje: *sintética*, *mimética* y *temática*. El componente mimético permitía analizarlo como un individuo, el componente temático permitía analizarlo como un tipo o entidad representativa de una idea y el componente sintético permitía analizarlo como un constructo artificial. Estos componentes están relacionados entre sí mismos, pero también con la propia progresión de la narrativa. La efectividad de estas tres dimensiones funcionales depende de la cooperación de las tres audiencias mencionadas. Después de todo, para Phelan los personajes actúan como mediadores en el acontecimiento comunicativo en el que participan autor y lector.

Asimismo, las reflexiones de Phelan no fueron en absoluto ajenas a la crítica cinematográfica. Apenas seis años más tarde, en su celebrado ensayo sobre personaje y cine, Murray Smith (1995) ya reconocía la latencia de la artificialidad del personaje en la consciencia del espectador. Además, quince años después se reafirmó y concluyó que la percepción del

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

personaje se apoya en la representación del personaje como *persona* y como *artefacto* (2010: 237).

De este modo, los lectores, en el medio literario, y los espectadores, en el medio cinematográfico, nos acercamos al personaje principalmente a través de sus dos dimensiones fundamentales: su *dimensión mimética*, como si de una persona se tratara, y su *dimensión artificial* o *sintética*, como objeto intencional. Aportaciones como las de Phelan o Smith evidenciaron que existen distintos niveles de recepción del personaje y así lo ratifican otros estudios posteriores ya citados (Persson, 2003; Eder, 2010). En la misma línea procedieron Eder, Jannidis y Schneider desde un punto de vista intermedial:

> Viewers, readers, listeners or users do not only grasp a character's corporeality, mind, sociality in the (fictional) world. They are building on those processes to understand the character's meanings as sign or symbol, and to reflect on the character's connections to its creators, textual structures, ludic functions, etc. The latter processes diverge from the social perception of real persons, and it would be unusual (to say the least) to think about human beings in those ways (2010: 15).

Estas afirmaciones sobre los distintos niveles de recepción permitieron triangular y compatibilizar distintas teorías que habían tenido un amplio recorrido.

La dimensión mimética del personaje que, según Phelan, establecía que este sea considerado un individuo objeto de distintas atribuciones (1989: 3), puede asociarse a los postulados que la lógica modal y la teoría de los mundos posibles han establecido sobre el personaje. Bajo esta perspectiva, el lector y el espectador se aproximan a los personajes de forma natural o, como aseveró Margolin, sumergidos en un juego de *make believe* en el que el personaje y su entorno físico y humano existen más allá del texto. Pero aunque el receptor perciba este individuo como un ser completo, lo cierto es que no lo son, pues solo algunas propiedades son especificadas (Margolin, 2007: 73). El resto son endosadas por nosotros, los lectores y espectadores que, absorbidos por la narrativa, caracterizamos y juzgamos al personaje, nos ilusionamos con él, formulamos expectativas sobre su devenir y esperamos ansiosos su desenlace.

De acuerdo con Doležel, mediante este enfoque, el personaje es una *persona ficcional* que *existe ficcionalmente* en un mundo autentificado (1999: 58). Habita en un mundo alternativo y posee atributos físicos y mentales, que lo capacitan para la acción. En la misma línea, Margolin reconoció que el *individuo no real* es un individuo único, dotado de una personalidad (1990: 844). Estos individuos se sitúan en el plano de lo narrado, pero también en el plano de la narración y pueden ser divididos en dos tipos: supernumerarios (p.ej. Ana Ozores) y variantes de

USC DE COMPOSTELA

la realidad (p.ej. Napoleón). Si nos remitiéramos a la taxonomía de Albaladejo Mayordomo (1998: 58-60) diríamos que estos últimos serían miembros del mundo de tipo 1; los supernumerarios, como miembros de los mundos de tipo 2 (mundo de lo ficcional verosímil) y los mundos de tipo tres (mundo de lo ficcional no verosímil).

Distinguiendo la esfera de la narración y la esfera de lo narrado, como ya se explicó de la mano de Margolin (1990), el individuo debe cumplir cuatro condiciones: *existencia* (autentificación y ubicación del individuo); *individualidad* (caracterización del individuo); *singularidad* (jerarquización del individuo y similitud/diferencia con los compañeros de mundo) y *unidad simultánea de rasgos* (configuración unificada del individuo o categorización). En 2007, Margolin respetó el primer condicionante e incluyó los tres últimos bajo el término *identidad.* Junto a la existencia y a la identidad, apostó por otro aspecto, la continuidad del personaje en los marcos intratextual, intertextual y extratextual (cuestión ya abordada en su artículo de 1996).

A nuestro juicio, esta última condición por la que apostó Margolin en 2007 nos conduce a la *dimensión sintética* del personaje, tan relevante para Phelan. Así, en segundo lugar, hemos de hacer hincapié en los aspectos relativos a la construcción intencional del mismo, teniendo en cuenta las decisiones de su creador o creadores. Son estos aspectos los que generan tensiones que despiertan la activación de la *audiencia del autor*. No obstante, la teorización del personaje como artefacto o artificio ha discurrido por varias vías muy enriquecedoras.

Las nociones de *artificio* (Margolin), y *artefacto* (Eder), no solo pueden enlazarse con la teoría retórica de Phelan (Eder, Jannidis y Schneider, 2010: 16; Margolin, 2010, 400); sino que también pueden quedar vinculadas a la teorización previa del personaje como *artefacto abstracto*, ya explicada en otro lugar. El artefacto abstracto (denominación de Thomasson propuesta en 1999) queda explicado a la luz de la metafísica, que autentifica su existencia teniendo en cuenta las circunstancias de la creación y la recepción del personaje. Así, en palabras de Margolin, que sigue a Thomasson, esta entidad abstracta figura como objeto del pensamiento (en la imaginación) y como objeto del discurso (en la comunicación pública) (2007: 67). En este contexto, como se explicitó en otro lugar, el análisis del personaje no se ha desarrollado demasiado, pues el debate ha girado en torno a la reflexión sobre cómo se produce la «existencia» de esta entidad. Sin embargo, la última aportación de Margolin (2007) mostraba algunas direcciones a seguir.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

De acuerdo con el autor, como objeto de un discurso que es público, un personaje puede llegar a ser un objeto cultural identificable. Así, la cuestión «genética» puede ser sometida a examen. En su estudio del personaje como artificio (2007), Margolin consideró que un personaje puede ser el patrón para el desarrollo de distintas individualizaciones. No es la primera vez que el autor se refería a las diferentes versiones de un personaje, pues, a propósito de la identidad intermundos en los marcos intratextual, intertextual y extratextual ya profundizó en ello en un celebrado artículo (1996). Pero casi una década después, Margolin se distanciaba de la teoría de los mundos posibles y se aproximaba a la teoría artefactual para reubicar este objetio de estudio.

En este nuevo marco teórico, Margolin concibió el personaje como un producto histórico cultural en el imaginario colectivo (2007:69). Así, el viaje intertextual de un personaje a través de sus distintas versiones o, simplemente de sus propiedades, puede originar un "super" o "mega" personaje (2007: 70). Si bien es cierto que Margolin no ofreció un análisis pormenorizado, pues ya se detuvo en él con anterioridad, también lo es que volvió a centrar su interés en esta cuestión.

Por su parte, Eder (2010) también consideró que el personaje era una entidad abstracta y comunicada en la línea de Thomasson (1999). El investigador expuso con claridad la necesidad de analizar el personaje como artefacto en el medio cinematográfico. Influenciado notablemente por Phelan, Eder propuso examinar el personaje como *ser ficcional*, *artefacto*, *símbolo* y *síntoma*. En el segundo de los casos, se analizaría el modo de representación del personaje, es decir, la información que arroja el personaje sobre las decisiones de los guionistas o cineastas en las fases de preproducción, producción y postproducción. Así, todos estos aspectos técnicos e informativos permitían establecer lo que Eder denominó *artifact properties*, que el espectador puede identificar.

Así, la perspectiva que estudia el personaje como miembro de un hipotético mundo posible es compatible con aquella que lo examina como un objeto intencional (artefacto o artificio). Pero además, estas aproximaciones están precedidas de la formulación de representaciones mentales sobre los personajes, razonamiento en el que también coincidieron Eder y Margolin. En opinión del segundo, "wheter characters are considered artifacts or non-actual individuals, we must first form mental images of them in orden to be able to make claims about them" (Margolin, 2007: 76).

En este orden, la perspectiva cognitiva, especialmente a través de la psicología social, la psicología *folk* y la psicología cognitiva, ha contribuido a fomentar la unión entre personaje y

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

receptor desde los años ochenta del pasado siglo. Entendido como un modelo mental del lector o del espectador, el personaje se construyó a partir de lo expuesto en el texto y de las operaciones mentales de estos, especialmente aquellas relativas a la memoria. En resumen, la base del texto, junto al conocimiento del mundo y al capital cultural del receptor, facilitan la formación de un modelo mental a través del cual obtenemos una representación dinámica del personaje ante la que reaccionamos de acuerdo con nuestro propio sistema de valores (Gerrig y Allbritton, 1990; Bordwell, 1995; Smith, 1995; Tan, 1996; Schneider, 2001, 2012; Culpeper, 2001; Persson, 2003; Margolin, 2007).

En este proceso, muchos miembros de la crítica han determinado la capital importancia de la representación de los estados mentales, la conciencia o la vida interior de los personajes; en otras palabras, la importancia de la *mente ficcional* y su lectura (Palmer, 2004; Zunshine, 2006). Palmer (2011) incluso amplió el análisis de la mente individual y apostó por la *mente social* y el *pensamiento intermental* en la novela. En esta línea, en la pasada década ha cobrado interés el concepto de *conceptual integration* (*blending*)[145] que ha permitido integrar el análisis de las constelaciones de personajes con base a sus perspectivas propias, entendidas como espacios mentales (Hartner, 2012).

5.3.2. Personaje y acción

A lo largo de este trabajo se ha demostrado que el personaje narrativo ha suscitado distintos desarrollos teóricos que dependen de objetivos muy distintos. Del mismo modo, puede afirmarse que no existe un análisis del personaje narrativo, sino varios prismas que tratan de explicar el personaje a propósito de las relaciones con diversos aspectos textuales y extratextuales. Esta categoría narrativa se configuró como un objeto de estudio muy problemático desde su inicio, y, con el tiempo, se ha tornado aún más complejo porque las distintas ramas teóricas que han ido surgiendo para configurar lo que hoy se conoce por teoría de la narrativa también se han ocupado de esta figura. Asimismo, no solo ha sido determinante la propia evolución de la narratología, sino también la irrupción de otras disciplinas, como el psicoanálisis, la sociología o la filosofía, que, por las especiales características de este elemento narrativo, también han tratado de favorecer la explicación del mismo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[145] Sobre esta noción véanse los trabajos de de Gilles Fauconnier y Mark Turner (1998, 2002).

A pesar de los diversos enfoques, se pueden establecer algunos objetos de reflexión que han catalizado especialmente la atención de la crítica. Uno de ellos es la relación entre el personaje y la acción, valorada ya por Aristóteles en sus estudios sobre la tragedia griega y desarrollada después por las corrientes formalista y estructuralista. La subordinación del personaje a la acción implicó que este fuera examinado de acuerdo con su participación en la misma, lo que determinó reducir al extremo el rol del personaje en la narrativa. Por ejemplo, la asociación del personaje a las *esferas de acción* propuestas por Propp ([1928] 1998) no contribuyó a resolver el análisis de un personaje, sobre todo porque bajo estos «papeles» encargados de realizar las funciones se escondía el verdadero personaje individualizado. En opinión de Bobes Naves, "los papeles serían la invariante, el elemento fijo, que no cambia de unos relatos a otros, y el personaje sería el sujeto que se reconoce bajo las variantes, con sus rasgos propios e individuantes en su apariencia o en su modo de actuar diferente en cada relato" (2018: 84). Por lo tanto, el examen de estas esferas solo es útil si el propósito es averiguar una continuidad en el cumplimiento de las funciones. Asimismo, teniendo en cuenta las esferas que distinguió, el enfoque teórico de Propp puede vincularse a un tratamiento arquetípico del personaje.

Por otra parte, y aunque tampoco lo explore en todas sus facetas, otro de los motores que impulsaron el análisis del personaje narrativo fue el esquema actancial de Greimas ([1966] 1976) en la corriente estructuralista. Su modelo actancial ayudó a simplificar la estructura relacional manifiesta en el relato. En efecto, el estudio de la dimensión actancial del personaje es útil porque permite valorar su funcionalidad teniendo en cuenta su vinculación con las acciones y con los personajes más relevantes. Pero, como sucediera en la aportación de Propp, de nuevo no podemos hablar de personaje, sino de *actores* que asumen ciertas funciones como *actantes.*

El interés que ha suscitado la relación acción-personaje ha vehiculado que en los últimos años se haya cuestionado el concepto de acción. Eder, Jannidis y Schneider (2010: 22) establecieron en la última década cuatro tipos de aproximación: (1) el conjunto de sucesos en una historia, incluidos aquellos que no son desencadenados por el personaje (p.ej. acciones del naturaleza); (2) todas las actividades de los personajes, incluidas aquellas mentales; (3) los comportamientos intencionales del personaje, incluidos los actos verbales; y, por último, (4) los actos físicos del personaje, excluyendo los actos de habla. Esta relación les sirvió a los autores para concluir que, por regla general y salvo en el primer caso, las acciones precisan de personajes para emprenderlas o padecerlas y que, sin embargo, los personajes pueden ser presentados sin la necesidad de recurrir a la acción (2010: 22-23). Esto no solo sucede en la

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

literatura, sino también en la pintura, en la escultura o en el cine: "At least in some media and some phases in the narration of fictional worlds, then, characters can be independent of action (in every sense), which is not true the other way round" (2010: 23).

En otro orden, hay que tener en cuenta otra afirmación de los autores, que situaron la motivación en el punto medio entre la acción y el personaje: "The logic of the story then automatically implies the logic of the character's intentions and hopes as to future events. Consequently, in order to understand the story, the reader or viewer needs to understand the wishes, plans of motivations of the characters" (2010: 24). Así, un enfoque basado en la acción no debería obviar la motivación de los personajes, pues esta explica la lógica de los sucesos y explica en buena medida las reacciones de los receptores.

Estas últimas afirmaciones sobre el enfoque basado en la acción no fueron estrictamente eludidas por el formalismo y el estructuralismo. Por ejemplo, en su secuencia elemental de tres funciones, Bremond ([1966] 1970) ya incluyó la *previsión del acontecimiento.* Y tiempo antes, Tomashevski ya hizo alusión a los intereses de los personajes como agravantes de la situación conflictiva. En sus palabras, "las construcciones más complejas exigen que los actos del protagonista deriven de una determinada unidad psicológica" ([1925] 2005: 106-107). Aunque el ruso presentaba a los personajes como soportes de los diversos motivos de la trama, sí reconoció su eficacia para captar la atención del lector y ayudarle a organizar los motivos de forma coherente.

En este punto, y en relación con los puntos 2 y 3 ofrecidos por Schneider, Eder y Jannidis, cabe redefinir la motivación de los personajes. En sentido laxo, al margen de los factores externos, la motivación aglutina factores internos como las creencias, los deseos, los objetivos, las decisiones o los sentimientos de los personajes. Ya estudiamos de la mano de Beltrán Almería (1992) los tipos de expresión verbal y mental en la novela y, a través de los cuales, se dedujo la importancia de las acciones mentales que canalizan todos los factores internos mencionados. En este contexto autores y autoras como Phelan, Scholes y Kellogg (1966), Cohn (1978) o Rorty (2000), concedieron especial importancia no al pensamiento en sí, sino a lo que el personaje *hace* con el pensamiento. En el pensamiento, la acción y la motivación se funden con facilidad. Por ejemplo, una elección, es a la vez acción y motivación para la acción. Por ello, quizá Palmer (2004) prefirió utilizar el término *mente* frente a *pensamiento* o *consciencia.* Para Palmer, la narrativa no se caracteriza por una sucesión de acciones determinantes, sino por el funcionamiento de las mentes de los personajes. De este modo, la interrelación de todas estas

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

mentes ficcionales, construidas por el narrador y puestas al servicio de la mente del receptor, permiten a este la construcción de la mente social ficcional (Palmer, 2011). Con su estudio, Palmer pretendió un estudio completo de la mente del personaje, tratando así de evitar estudios parciales de la misma que comprenden otros aspectos, como por ejemplo el discurso interior, la focalización o la caracterización.

5.3.3. Personaje y caracterización

A decir de Tomashevski, la comprensión de las acciones del personaje requiere profundizar sobre su *característica*, es decir, sobre aquellos motivos que marcan su carácter. Los conceptos clave que detalló el autor fueron *caracterización directa*, *caracterización indirecta*, *carácter constante* y *carácter inmutable* (2005: 107). Estas nociones nos conducen a otro proceso analítico que ha ocupado un lugar preferente en la teoría del personaje.

La caracterización implica una evaluación profunda para comprender qué tipo de propiedades son atribuidas al personaje, cómo estas son ofrecidas y distribuidas a lo largo del texto y, no menos importante, cómo estas son inferidas por el receptor. Así, la caracterización puede ser entendida como un fenómeno textual que se activa con la información que sobre un personaje vierte el narrador, otros personajes o el personaje mismo a lo largo del texto. Esta información incluye la descripción física del personaje, así como su gestualidad y su expresión corporal. También aspectos psicológicos que incluyen sus intenciones, sus deseos, sus reacciones o sus actitudes. Estos datos pueden ser ofrecidos de forma directa y se presupone que son aceptados por el receptor de forma natural (Rimmon-Kenan, [1983] 2002: 62). Pero de acuerdo con Álamo Felices, estas cualidades físicas, psíquicas y morales han de indicarse con la "suficiente exhaustividad" para que el receptor pueda anticiparse a futuras acciones del personaje (2006: 195).

Pero la participación activa de este motiva otro tipo de caracterización que concede una mayor autonomía al lector. Esta cobró fuerza a partir de la teoría abierta del personaje de Chatman (1990), aplicada a los textos narrativos literario y fílmico. El autor de *Historia y discurso* tuvo en cuenta la tesis de Barthes en *S/Z* ([1970] 2004), por la que el personaje es concebido como producto de una combinatoria de semas, y avanza hasta considerarlo un paradigma de rasgos psicológicos. La novedad que aportó el estadounidense no radicaba en considerar al personaje una construcción comunicada, sino en la libertad que concedía al

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

receptor de una obra narrativa para realizar una serie de inferencias que le permiten atribuir ciertos rasgos a los personajes. De acuerdo con Heibrink, fue la aportación de Chatman la que determinó que en 1983, Rimmon-Kenan y Margolin comenzaran a preguntarse cómo el lector *reconstruye* el personaje a partir del texto (2010: 77).

En consecuencia, Rimmon-Kenan empleó uno de los capítulos de su celebrado libro para tratar la caracterización del personaje. A su juicio, la presentación indirecta del personaje se refiere a aquellas vías de calificación que no implican la mención específica de un rasgo. Para la autora son especialmente importantes la acción (o ausencia de acción), los actos de habla (incluyendo los pensamientos), la apariencia externa y el entorno físico o humano (2002: 68). Por otro lado, para Álamo Felices, la caracterización indirecta se disemina a lo largo del texto (2006: 196).

Como decíamos, la importancia concedida a las atribuciones del lector o del espectador ha supuesto que la caracterización se redefina como un proceso derivado de la combinación de información textual y extratextual. Eder, Jannidis y Schneider (2010: 34) explicaron que así se ha entendido en el seno de la teoría de los mundos posibles y también en otras contribuciones que toman como base las ciencias cognitivas.

De esta forma, la construcción del personaje depende de la interactuación entre la información aportada por el texto y la información aportada por el receptor. Para Culpeper, que estudió personajes del género teatral, "what one understands about people on the basis of language is part of communication" (2001: 23). Por lo tanto, la construcción del personaje, que implica también una construcción del significado, es una cuestión pragmática (donde opera el contexto del personaje) y cognitiva (donde operan las operaciones mentales del lector o espectador). El autor diseñó un diagrama con los procesos *bottom-up* y *top-down* de Marilyn B. Brewer (1988), que permiten establecer cómo se produce el trasvase de la información entre el texto y los conocimientos del lector o espectador (2001: 35). Estos dos procesos son utilizados asimismo por Schneider para la comprensión del personaje en el texto narrativo.

Desde estos puntos de vista, la caracterización del personaje se equipara a la comprensión del mismo. Hay una línea invisible entre ambos conceptos. De algún modo, esta caracterización colaborativa comprende la representación mental del personaje, es decir, concebir este elemento narrativo como un modelo mental.

Schneider —quien asumió la herencia de Iser ([1976] 1987a), Brewer (1988), Phelan (1989) y Gerrig y Allbritton (1990)— propuso un diagrama que tiene como base la información textual

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

relativa al personaje. En este apartado incluyó la caracterización del personaje (autocaracterización y heterocaracterización), incluyendo las acciones verbales y no verbales, la apariencia, el lenguaje corporal y sus estados mentales. Igualmente importante para Schneider es la presentación del espacio narrativo, aspecto que ya subrayó Rimmon-Kenan.[146] Por otra parte, en el polo opuesto del diagrama figuran las estructuras cognitivas del lector imprescindibles para la formulación del modelo mental. Estas son el conocimiento social, el conocimiento literario y las emociones. Teniendo en cuenta estas fuentes de información, la construcción del personaje derivará en un modelo mental basado en la *categorización* (reconocimiento de un tipo social, un tipo literario o un tipo específico del texto mediante el procedimiento *top-down*) o en una *personalización* (individualización del personaje mediante el procedimiento *bottom-up*).

Por lo tanto, el proceso *top-down* incluye la activación de conocimientos previos del lector estructurados en esquemas o guiones que se alojan en la memoria a largo plazo, y, el proceso *bottom-up*, comprende el procesamiento de la información que, de forma progresiva y acumulativa, se deposita en la memoria de trabajo. Esta dinámica actúa continuamente con la progresión de la trama, lo que implica que el modelo representado mentalmente pueda variar. Así, la personalización o la categorización pueden flexibilizarse o reorientarse.

No obstante, es importante aclarar que tanto en el medio literario como en el medio audiovisual se utilizan distintas técnicas. Por ejemplo, la representación de determinados estados mentales del personaje se soluciona en la literatura con una descripción de los mismos ofrecida por la voz narrativa, mientras que en el cine tiene importancia el tipo de plano elegido, la iluminación de la escena, la localización de la misma o la música, entre otros aspectos. En cualquier caso, el éxito de la caracterización depende de la propia construcción que elabore el receptor a partir de la información directa o indirecta que aparece en los textos. Por ello, la caracterización del personaje se ha terminado asociando a la comprensión del mismo.

[146] En la misma línea, Jannidis (2009) apostó por el concepto de *base tipo* para distinguir los aspectos clave del personaje literario o cinematográfico. Esta base comprende tres dominios: cuerpo, mente y socialización. Del mismo modo, estos tres aspectos son fundamentales para el establecimiento de modelos mentales sobre los personajes cinematográficos (Eder, 2010).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5.3.4. Personaje y clasificación

Por otra parte, la caracterización del personaje está ligada a su clasificación, aspecto que también ha sido tratado por la crítica para diferenciar entre unos personajes y otros.

En primer lugar, debemos prestar atención a la oposición *protagonista/antagonista.* De acuerdo con Ayuso de Vicente, García Gallarín y Solano, la noción de *protagonista* deriva del griego *protagonistés*, unión de *protos*, que significa *primero*, y *agonistes*, que significa *actor* (1990: 310). En el mundo griego, "el protagonista era el actor que desempeñaba el papel principal […]. El corifeo, jefe de coro, es el antecedente del primer actor trágico o protagonista" (1997: 310). Este puede definirse como el personaje principal de la historia y su oponente recibe la denominación de antagonista. Este término deriva del latín *antagonista*, que a su vez viene del griego *antagonistés*, que significa *adversario.* Queda definido como "personaje de una obra que está en conflicto con uno o más personajes" (1990: 24).

En nuestro país, Gullón dedicó buena parte de *Psicologías del autor y lógicas del personaje* (1979: 67-99) a explicar la relación estructural existente entre protagonista y antagonista, valiéndose de la narrativa de Benito Pérez Galdós. De la teoría del crítico de Astorga interesa fundamentalmente lo postulado acerca del antagonista en la novela, precisamente porque varios personajes pueden ocupar dicha función (aunque por diversas vías). Ese rol consiste, precisamente, en aportar unidad al protagonista. Recientemente, Ruth Gutiérrez Delgado, siguiendo las tesis de Kurt Spang (1991), equiparaba los papeles de protagonista y antagonista: "[El protagonista] es el ejecutor de la acción en el sentido funcional y la dota de sentido por 'participación' activa en ella, no necesariamente por 'cualificación' de la acción emprendida en la ficción. De hecho pueden darse antagonistas con el mismo peso narrativo y dramático que el protagonista" (2012: 46).

En la jerarquía que abandera el protagonista figuran también otros personajes con menor o ningún peso en la acción. En el teatro griego, junto al primero, figuraban también el *deuteragonista*, el segundo, o el *tritagonista*, el tercero. Con respecto a esto, teniendo en cuenta los rangos sintácticos de Otto Jespersen (1968), Valles Calatrava distinguió personajes primarios, secundarios y terciarios. Para Valles, el héroe es la figura por antonomasia que presenta el nivel primario, que asimismo puede ser ocupado por un antihéroe. Por otro lado, en el nivel secundario destacarían aquellos personajes que también participan en la acción. El autor subraya el papel del confidente, "un tipo de adyuvante y, a veces, acompañante permanente del protagonista, que

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

tiene más que relevancia actuacional, un destacado papel de interlocución de los pensamientos del protagonista, sobre todo, cuando aparece como un narrador autodiegético y focalizador interno que cuenta y perspectiviza el relato (…)" (2008: 166). Por último, los personajes terciarios no tienen presencia importante en el avance de la acción, pero son existentes que forman parte del entorno físico y humano de personajes más relevantes. Para Valles, se identifican con personajes terciarios conceptos tales como *comparsa* (de origen italiano) o *figurante* o el llamado *flâneur* por Baudelaire (2008: 167).

En consonancia, cabe señalar las resonancias de las teorías funcionales. Reiteramos que en estos casos no cabe hablar de personaje, sino de *esferas de acción*, en el seno del formalismo, o de *actantes*, en el seno del estructuralismo de Greimas. Son esferas de acción el agresor (o malvado), el donante (o proveedor), el auxiliar, la princesa (o personaje buscado) y su padre, el mandatario, el héroe y el falso héroe (o traidor). Al respecto, se deduce que el héroe o el agresor pueden tener mayor peso narrativo que el resto de esferas (que, recordemos, pueden estar integradas por uno o más personajes). Asimismo, el campo de fuerzas que ofrece el modelo greimasiano —sujeto, objeto, destinador, destinatario, adyuvante y oponente— se estructura en torno al sujeto y el oponente mientras que el resto de actantes son co-participantes. De este modo, Valles Calatrava (2008: 163) relacionó los esquemas de Propp (1998) y Greimas (1976), pero añadió también las fuerzas dramáticas de Souriau (1950) y las fuerzas dramáticas de Bourneuf y Ouellet ([1972] 1985). A primera vista se mantenía la organización en torno al héroe o sujeto, pero, en el caso de Bourneuf y Ouellet, ya es denominado protagonista.

Teniendo en cuenta lo anterior, Hamon ya advirtió que "si bien es muy frecuente, la adecuación actante-sujeto = héroe no es absolutamente obligatoria" (1977: 22). Así, conviene destacar la distinción entre héroe y protagonista. Según Gutiérrez Delgado:

> El término de protagonista hace referencia al lugar que ocupa un personaje en la acción de una historia, es decir, es una categoría funcional dentro del drama. Sin embargo, el concepto de héroe implica una valoración específica de la acción y, por ello, la categoría que representa es moral y no funcional (2012: 44).

En relación con esta diferenciación, Juan Villegas consideró que el término *heroe* se ha ligado históricamente a la posición social elevada de este personaje y, en otro orden, a su representatividad en una determinada literatura. Señaló dos requisitos del héroe moderno: su virtuosismo y su heroicidad, esta última ligada a su caracterización psicomoral y no a su condición social (1978: 63). Aún así, dadas las diversas concepciones de la noción de héroe,

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

sostuvo que, aunque este sea considerado el personaje protagonista, también debería encarnar los valores expuestos en la historia en la que se inscribe:

> Por lo tanto, para su tiempo, su sociedad y categoría axiológicas son tan *héroes* Pedro Crespo de *El alcalde de Zalamea* como el desterrado hidalgo del *Poema del Cid*, Ulises, o Héctor o el protagonista del *Libro de buen amor.* Con toda razón puede afirmarse que Kio, de *La condición humana*, es un héroe, no por su sacrificio final o porque se dedique a la salvación de su pueblo, sino porque es representativo del sistema de valores considerados positivos dentro de la novela, no desde la perspectiva del lector. Lo anterior nos lleva a problematizar también el concepto de antihéroe. Según la perspectiva clásica, el antihéroe era el personaje que poseía las características antitéticas a las que hemos recordado para el héroe. […] Preferimos entender el antihéroe en la misma línea que hemos bosquejado el héroe. Por lo tanto, como el portador de los valores no recomendados, negativos, en el contexto de la novela (1978: 66-67).

En consecuencia, a juicio de Villegas, la identificación de un personaje como héroe viene definido por las virtudes éticas y morales propuestas en la novela, razón por la que el lector debe poner en suspenso sus propias convicciones heredadas de su propia realidad para sancionar la heroicidad del protagonista.

Como ya apuntamos, la vinculación del héroe a aspectos éticos y morales también ha sido defendida por Frye ([1951] 2000) y Hamon (1977) teniendo en cuenta el sistema de valores propuesto en cada obra, y, más recientemente por Bobes Naves (2018), que atribuyó al héroe todo tipo de cualidades sublimes, si bien también distinguió distintos tipos de héroes.

Al margen de la significativa distinción héroe-protagonista, el binomio protagonista-antagonista también se ha sedimentado a lo largo del tiempo, así como las especiales características atribuidas al protagonista, entre las que podría incluirse su condición heroica. Aunque no se cumpla en todos los casos, en líneas generales, el protagonista ocupa el mayor espacio textual (o mayor presencia en pantalla), porta un sistema de valores (generalmente positivos), determina la perspectiva desde la que se cuentan los hechos y guía las emociones de los lectores y espectadores. Sin duda, la construcción de este tipo de personaje es determinante en la configuración del grupo del que forman parte el resto de personajes. De hecho, Alex Woloch (2003: 14) denominó *character-space* al espacio dominado por el personaje central, pero compartido por otros, que pueden o no tener relación entre ellos o con el protagonista. Inevitablemente, ese espacio (o espacios) por el que compiten los personajes, permiten manipulaciones determinadas de esas figuras menores para unificar la estructura global de la narrativa.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lo contrario a esto, que a su vez conllevaría otra lógica jerárquica, es la puesta en escena de protagonistas múltiples. En esta línea, se ha distinguido el *personaje grupal* (entidad colectiva), el *personaje ensamblado* (entidades heterógeneas en un entorno compartido) y el *personaje mosaico* (entidades relacionadas sin la necesidad de compartir un entorno) (Tröler, 2010: 462). En nuestro país, el *personaje colectivo* quedó definido en el diccionario dirigido por Valles Calatrava como un grupo con una función determinada y compartida en la historia que adquiriría una dimensión simbólica en el plano discursivo (2002: 504).

Dejando a un lado la jerarquía funcional, el peso narrativo y la pluralidad/unidad de los personajes existen otras clasificaciones ligadas a su complejidad. La clásica distinción de Forster ([1927] 1983), que distinguió entre personaje *plano* y *redondo*, ha suscitado la emergencia de otras categorías no menos interesantes. Harvey (1965) distinguió cuatro tipos cuyo orden implica su importancia en la acción narrativa: *protagonist*, *background*, *card* y «*ficelle*». Más tarde, Hochman (1985) examinó el trabajo de Harvey y ofreció ocho diferenciaciones aproximando los conceptos de persona y personaje (1985: 86-89). Fishelov (1990) estudió estas propuestas y, teniendo presentes sus deficiencias, se decantó por la taxonomía de Forster añadiendo la integración del binomio *flat*/*round* con los dos niveles del relato *historia*/*discurso.* Propuso cuatro tipos: *"pure" type*, *individual-like type, type-like individual* y *"pure" individual.* La clasificación está influenciada por el modo en que el personaje es narrado y focalizado a lo largo del relato (1990: 425). También Villanueva relacionó las dos categorías de Forster con la distinción de personajes *agónicos* y *rectilíneos* establecida por Miguel de Unamuno (2006: 53). Es agónico un personaje que se debate entre varias opciones y va ajustando sus opiniones y comportamientos, mientras que el personaje rectilíneo no se cuestiona ni varía. Ligada a esta última categoría es interesante también la distinción de Estébanez Calderón entre personajes en evolución y personajes prefijados y estáticos (2016: 983).

Otra categorización alternativa es aquella aportada por Hamon (1977) de acuerdo con los tres tipos de signos que diferencian los semiólogos (referenciales, deícticos y anafóricos). Son *personajes referenciales* aquellos reconocibles por el público (p. ej. una figura histórica), son *personajes-shifters* son representantes del autor en el texto (p.ej. el coro en la tragedia griega o el pueblo en el wéstern) y son *personajes anáforas* los que ayudan a explicar la historia (p. ej. personajes dotados de memoria). La primera categoría que Hamon dispuso es especialmente importante, pues suscita distinguir entre personajes que existen o han existido en el mundo real y aquellos que podríamos calificar de «anónimos».

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En este tipo de clasificación también se han detenido los ideólogos de la teoría de los mundos posibles. Margolin (1990) marcó una línea entre los individuos *variantes de la realidad* (refieren a un individuo real) y los *supernumerarios* (no refieren a un individuo real). Pavel (1986: 29) también consideró necesaria esta diferenciación, razón por la que saludó la taxonomía de Parsons (1980: 66), con *immigrant objects* (importados de la realidad)*, native objects* (creados por la imaginación) y *surrogate objects* (nativos con propiedades alteradas). Por otra parte, la cuestión referencial ha sido especialmente explorada por Jeromine François y Álvaro Ceballos Viro, que, dentro de lo que denominan *personajes individualizados* incluyen *personajes históricos*, *personajes singulares*, *personajes anónimos*, *actores anónimos* y *mitos literarios.*[147]

Por último, aunque las taxonomías anteriores pueden incluir con facilidad a los personajes del séptimo arte, es conveniente señalar las distinciones que plantearon Casetti y di Chio bajo la estela de Bremond (1991: 179). En primer lugar, el personaje *activo* se diferencia del personaje *pasivo* por su iniciativa respecto a la acción. En segundo lugar, el personaje *influenciador* y el personaje *autónomo* son considerados activos, pero uno actúa por sí mismo, mientras que el otro se caracteriza por su capacidad para provocar la actividad de otros. En tercer lugar, el personaje *modificador*, al contrario que el personaje *conservador*, manifiesta una amplia capacidad de transformación de las situaciones. Los italianos finalizaron su tipología con la oposición entre personaje *protagonista* y personaje *antagonista.* En otro lugar ya concluímos que los autores restringen su clasificación a la relación del personaje con la trama.

Tras lo expuesto, puede afirmarse que la clasificación del personaje depende de su papel funcional y de su participación en la acción. El conflicto narrativo permite diferenciar personajes protagonistas y antagonistas. Sobre estos existe un peso narrativo que los sitúa —generalmente al protagonista— a la cabeza de una jerarquía en torno a la que se organizan el resto de personajes secundarios y terciarios. En este punto, debe añadirse que aunque lo común sea hallar un único protagonista, también puede tener cabida la noción de protagonista múltiple. Pero centrándonos en el protagonista único, se ha considerado que la dotación de determinadas

[147] Los *personajes históricos* "tienen o han tenido existencia positiva pero intervienen en tramas ficcionales. Los significantes del individuo se desvinculan de su referente factual y se abren a formas de significación translaticias" (2018: 22). En segundo lugar,el *personaje singular* "es identificado nominalmente y además está estrechamente asociado a la obra de un autor" (2018: 22). Por otra parte, el *personaje anónimo* se identifica con el personaje secundario; pero este no debe ser confundido con el *actor anónimo* generalmente no es denominado por un nombre, sino que es definido por su caracterización, como sucede en la mayoría de los cuentos tradicionales (2018: 23-25). Por último, el *mito literario* sí responde a un nombre y está encajado en una determinada situación narrativa. Como puede comprobarse, la taxonomía de los autores, aunque muy explicativa y con gran alcance de los tipos de personajes individualizados, mezcla clasificación y categorización. Por ejemplo, como ellos mismos indican, el actor anónimo puede estar vinculado a aquellos arquetipos trans-históricos y transculturales.

USC
UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

virtudes ético-morales (como en el caso del héroe) ratifica su estatuto narrativo con solidez. En efecto, la caracterización del personaje y su posicionamiento respecto a los sucesos permiten asimismo establecer diferencias entre unos personajes y otros, pues la evolución del personaje a lo largo de la trama es clave para catalogarlo de plano o redondo. Del mismo modo, las relaciones entre personajes son extraordinariamente útiles para que estos sean clasificados. En una novela o en una película, varios personajes son presentados al mismo tiempo. Prestar atención a esta red de personajes facilita examinar aspectos cuantitativos y cualitativos de cada personaje en relación con los demás. Por otro lado, como apuntan en diferentes contextos teóricos Margolin (1990, 1996) o Hamon (1977), desde el punto de vista extratextual conviene distinguir entre personajes puramente inventados o aquellos inspirados en personas reales.

5.3.5. Personaje y tipo

Este apartado está muy ligado a los dos anteriores. Los personajes también pueden ser clasificados por el tipo en el que se enmarcan y, a su vez, esta categorización implica una caracterización muy precisa. En cualquier caso, los tipos se han consolidado como un objeto de estudio de pleno derecho.

El término *tipo*, de acuerdo con Estébanez Calderón, "es un modelo de personaje que reúne un conjunto de rasgos físicos, psicológicos y morales prefijados y reconocidos por los lectores o el público espectador como peculiares de un 'rol' ya conformado por la tradición" (2016: 1278). Por su lado, en diccionario de Valles Calatrava el *tipo* es definido como "un personaje que sintetiza lo individual y lo colectivo, dado que encarna en sí mismo toda una categoría de personajes del universo ficcional construida a partir de unos determinados rasgos comunes (sociales, psicológicos, económicos, profesionales, etc.) y en conexión con el mundo real que ficcionalmente se mimetiza" (2016: 579). Al margen de las acepciones generales de estos teóricos y teniendo en cuenta la pluralidad de tipos, es conveniente distinguir la noción de *tipo social*, que hace referencia a los representantes de determinados grupos sociales; la noción *arquetipo*, que aglutina los tipos transhistóricos y transculturales; y los tipos específicos de los medios literario y cinematográfico, generalmente ligados a los géneros (Eder, Jannidis y Schneider, 2010: 38).[148] No obstante, no hay un consenso sobre las denominaciones ni sobre el significado de cada una de estas, por lo que es muy frecuente que cada crítico ofrezca su propia

[148] Véanse: Culler, [1975] 1978; Hamon, 1977; Dyer, [1984] 2006; Margolin, 1990; Casetti y di Chio, 1991; Maestro, 1994; Tan, 1996; Schneider, 2001; Schweinitz, 2011; Pérez Rufí, 2017; y Bobes Naves, 2018.

taxonomía. Asímismo, es fácil comprobar que nociones como *tipo*, *estereotipo* y *arquetipo* se utilizan indistintamente para referir a tipos sociales o a tipos de la historia literaria y cinematográfica.[149] En nuestro caso, nos detendremos en el *arquetipo*, el *tipo social* (incluyendo el *estereotipo*) y el *tipo narrativo*. Por último, dedicaremos un último apartado a los tipos de héroes.

1. El arquetipo

En palabras de Estébanez Calderón, el término *arquetipo*, que deriva del griego *archetupos* y significa modelo primordial, fue empleado por Platón "para definir a las 'ideas' como modelo original de las realidades sensibles, las cuales no serían más que una copia o reflejo de este modelo arquetípico" (2016: 78). La perspectiva que concreta el estudio de los arquetipos en el mundo contemporáneo —que sienta sus bases en la psicología y también en la antropología— es la psicología analítica de Jung y la crítica mítica de Frye de mediados del siglo XX, previamente estudiadas. En este contexto, según queda definido en el Diccionario de teoría de la narrativa, dirigido por Valles Calatrava, el arquetipo "sería la estructura temático-mítica común a toda la humanidad que forma parte del imaginario colectivo" (2002: 233). En este sentido lo entendía Jung cuando sostenía que hay una serie de patrones de conducta que figuran en el inconsciente colectivo de la humanidad. Estos remanentes se manifiestan en el inconsciente individual en forma de sueños o fantasías y perviven en la memoria común de los pueblos a través del folklore, la mitología o las religiones. De este modo, muchos arquetipos han sido analizados a través de su resonancia en diferentes períodos históricos y en diferentes tradiciones culturales.

[149] Por ejemplo, en el diccionario de Estébanez Calderón, el *estereotipo* responde a "un relato prefijado y reiterativo de formas de expresión y de conducta, fruto, en ciertos casos de una larga tradición literaria". Por otra parte, para el autor, el *tipo* continúa siendo reconocible para el público, pero estos "carecen de la marca de reiteración mecánica y superficialidad del estereotipo". En tercer lugar, por *personaje-tipo* entiende personajes prefijados pero que "están dotados, en algunos casos de una consistente personalidad". Por último, para Estébanez Calderón figuran lo que él denomina *personajes individuales* (2016: 982). Por otra parte, en el diccionario de Valles Calatrava se distingue el *tipo*, "*personaje modelo* y simbólicamente representativo de determinada categorías o grupos reales de individuos", del *archipersonaje* o *estereotipo*, "un tipo de personaje histórica y architextualmente instituido y definido por una serie de atributos o funciones prefijadas y comúnmente reiteradas a lo largo de la historia literaria" (2002: 579). Por otra parte, al margen de la teoría de la narrativa, los tipos que ofrece José Luis Alonso de Santos es también muy acertada. El dramaturgo señala seis categorías: *arquetipo* (Prometeo), *tipo* (esclavo), *alegoría* (la gula), *carácter* (enfermo imaginario), *rol* (la madre) e *individuo* (James Tyrone) (1998: 250). En el marco cinematográfico, Dyer aporta cuatro categorías establecidas por la sociología (*rol*, *individuo*, *tipo* y *miembro*) y, en su teorización del *tipo*, se centra fundamentalmente en señalar la distancia entre el *tipo social*, el *estereotipo* y el *miembro tipo* ([1977] 2006). Por su parte, Newman diferencia dos clases generales de tipos, los tipos sociales y los tipos genéricos (narrativos): "I am proposing that characters are typed in two complementary ways, desisgnating two points of origin for person categories. One is in reality, the other in narrative representations" (2005: 97).

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

La línea antropológica de esta idea fue defendida por Frye (2000, 2005) a mediados del siglo pasado. El canadiense adujo que el arquetipo es una imagen típica o recurrente. Aplicado a la literatura, estas imágenes o símbolos comunicables se repiten en los géneros, en distintos períodos literarios y en distintas corrientes críticas: "Vemos pues, —afirmaba Paraíso— que sin seguir especialmente Frye a Jung, una misma savia circula por las respectivas teorías de ambos pensadores" (2009: 79). Frye tomó como base los mitos y los ritos de la mitología y la religión para establecer unos esquemas que se han repetido en la literatura universal. Este diseñó un paralelismo entre los cuatro *mythoi* de la primavera, el verano, el otoño y el invierno con los arquetipos de la comedia, el romance, la tragedia y la sátira (o ironía). Teniendo en cuenta estas cuatro modalidades Frye asignó a cada una varios personajes arquetípicos, entre los que se encuentran el *alazón* (impostor), el *eiron* (irónico) o el *bomolochón* (bufón) en la comedia y el *héroe* en el romance, la tragedia y la sátira. Lo que realmente resulta relevante del estudio de Frye es su apuesta por enraizar la antropología y la psicología analítica en la crítica literaria. La conjunción de ambas tradiciones de pensamiento le permitió establecer arquetipos propiamente literarios.

Huelga decir que el estudio del *héroe* entendido como arquetipo merece especial atención. Este no solo alcanza amplio desarrollo en el estudio de Frye, como después veremos, sino también en el de otro abanderado de la línea antropológica. Basándose en héroes tribales, míticos, locales, universales o aquellos específicos de los cuentos de hadas, Campbell formuló un *monomito* y estableció un esquema-base sobre la aventura mitológica del héroe: separación del mundo, penetración en el ámbito de cierta fuente de poder y un retorno que mejora la vida de sus congéneres ([1949] 2020: 57). Este tipo de aproximación continuó en la misma línea en el trabajo de Villegas (1978), donde se examinaron el camino mitológico del héroe y sus etapas en varias novelas españolas del siglo XX. Por otra parte, en el marco de los estudios fílmicos, Christopher Vogler publicó en 1992 un manual de escritura cinematográfica y, para ello, se sirvió de los arquetipos de Jung y, especialmente del camino del héroe marcado por Campbell, con el fin de establecer doce fases estructurales de la forja del héroe en diversas películas.[150]

[150] En este contexto, resulta muy interesante la tabla propuesta por José Félix González (2007: 32) para comparar las etapas del héroe propuestas por Campbell, Vogler y Antonio Sánchez-Escalonilla. En *Guión de aventura y forja del héroe*, este último utiliza las adaptaciones cinematográficas de *El señor de los anillos* (J. R. R. Tolkien) para estudiar la trama del héroe y dividirla asimismo en doce pasos. Aparte del héroe, estos autores distinguen otros arquetipos como *el anciano sabio*, *el guardián del umbral, el mensajero* (*el heraldo* en el caso de Vogler y Sánchez-Escalonilla) y *el ogro* (*la sombra* para Vogler y Sánchez-Escalonilla). Vogler y Sánchez-Escalonilla añaden *la figura cambiante* y *el embaucador*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2. El tipo social o estereotipo

Por otra parte, existe otra categorización derivada de la representación de *tipos sociales* o *estereotipos* teniendo en cuenta el género, la edad, la clase social, la profesión, la etnia, la nacionalidad o la ideología, entre otros. En el seno de los estudios literarios, Valles Calatrava ha situado al crítico literario ruso Nikolái Dobroliúbov como precursor de la reflexión sobre los tipos sociales, es decir, aquellos personajes que han representado la realidad social (2002: 580). Por otra parte, en el contexto de la psicología social y la psicología cognitiva, fue el periodista Walter Lippmann quien primero utilizó el término *estereotipo* en 1922, hasta entonces ligado a la industria gráfica, y lo definió como "pictures in our heads" (1922: 3). Desde entonces, esta noción ha sido ampliamente estudiada (p.ej. Allport, 1954; Hamilton, 1979 y 1986; Fiske y Taylor, 1984; Brown, 1995; y Abrams y Hogg, 1998). En el seno de las ciencias sociales los estereotipos obedecen a una categorización neutral que todas las personas emplean. En opinión del psicólogo Perry R. Hinton, el estereotipo es "a category of people is assigned a set of common characteristics which define the stereotyped view of this group" (2000: 180). En su extenso estudio sobre los estereotipos sostuvo que estos están muy ligados a la percepción social de las personas y, a la vez, están íntimamente relacionados con el prejuicio y la discriminación (2000: 172).

Como ya observamos, la exploración del estereotipo ha sido especialmente desarrollada en el seno de los estudios fílmicos y, en este contexto, surgió con fuerza el *estereotipo* para alumbrar fundamentalmente la representación del racismo, el sexismo, el clasismo, o la homofobia (Dyer, [1984] 2006; Neale, 1993). De hecho, en palabras de Schweinitz, el estereotipo representa una percepción interiorizada y generalizada del *otro* y de uno mismo (2010: 277). Sobre esta función negativa del estereotipo, de acuerdo con Charles Ramírez Berg, cabe señalar dos cuestiones centrales que contribuyen a formularla, el *etnocentrismo* y el *prejuicio*. En resumen, según el esquema del propio autor: "Category making + ethnocentrism + prejudice = Stereotyping" (2002: 15). Y concluyó: "A stereotype is the result of this process and can be defined as *a negative generalization used by an in-group (US) about an out-group (THEM)*" (2002: 15).

En resumen, la categorización de un determinado grupo social determina que sus miembros sean considerados tipos sociales (o estereotipos con carácter neutral), pero si además esta

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

tipificación está mediada por un sentimiento de superioridad de un grupo sobre otro, el estereotipo negativo se impone. No es la primera vez que se distingue tipo social y estereotipo, pues recordemos que para Dyer ([1984] 2006), el tipo social era un representante del discurso social dominante, mientras que el estereotipo es marginado por este.

Un ejemplo de tipo social en literatura lo hallamos pormenorizadamente analizado en el *Diccionario de motivos de la literatura universal*, de Elisabeth Frenzel ([1976] 1980), en el que se ocupó de diversas unidades temáticas a lo largo de la evolución de la historia literaria. Rescatemos brevemente lo expuesto sobre *el mendigo*. Franzel argumentaba que la representación del mendigo cambió hacia finales del siglo XVIII. Hasta entonces, mendigar era una forma de ganarse la vida, razón por la que el mendigo no era denostado. Así lo demostraron los textos del mundo clásico y la Edad Media. La caracterización del mendigo como figura alegre se reprodujo hasta bien entrado el siglo XVI. Son rasgos que se repiten la creatividad, la libertad, la astucia y la comicidad. Y estos, en muchos casos, son portados por mendigos con alguna discapacidad física. El mezquino mendigo presente en *El Lazarillo de Tormes* contribuyó al empleo de caracterizaciones más amargas hasta el siglo XIX, que presentaban seres ilustres abocados a la miseria. Fue en esta época cuando el mendigo es configurado como una víctima del progreso económico que comienza a denunciar los males de la sociedad y a cultivar un espíritu revolucionario que se mantiene en el siglo XX (Frenzel, 1980: 212-219).

Como se ha podido comprobar, la evolución del tipo social anterior subraya que los tipos son dinámicos y fluidos. Asimismo, la exaltación de ciertos aspectos que generalizan una imagen negativa de un determinado grupo social no siempre prevalece. Sin embargo, es frecuente que el estereotipo ligado al prejuicio se repita hasta consolidar una *supracategorización* que supera a la del tipo social, en la que sí tienen cabida la pluralidad de imágenes del *otro* con el cambio del contexto social (aspectos positivos incluidos). Así, el estereotipo cumple una importante función ideológica, pues este es manipulado para perpetuar un discurso dominante que impide la erradicación del estereotipo. En suma, tal y como concluyó Ramírez, "a mediated stereotype, then, operates by gathering a specific set of negative traits and assembling them into a particular image" (2002: 39). Teniendo en cuenta esta premisa, el autor ofreció un interesante examen del *latino* en el cine de Hollywood del siglo XX.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3. El tipo narrativo

En último lugar, cabe hablar de los *tipos narrativos* que se han ido modelando en la historia literaria y cinematográfica, pero huelga decir que hay muchos personajes-tipo que a su vez pueden ser considerados tipos sociales. Eder, Jannidis y Schneider (2010: 40) recordaban que los tipos encumbrados por los medios forman parte de las representaciones de una cultura, por lo que estos absorben aspectos propios de un país, una clase social, o una profesión, entre otros. De este modo, tanto la realidad como el ideal son constitutivos del personaje-tipo. Desde un punto de vista más extremo, François y Ceballos Viro (2018) consideraban que algunos tipos como la *femme fatale*, el héroe decadente o el pícaro, "no son tipos de personajes sino categorías ideales operativas en las sociedades humanas, que por lo tanto pueden ser objeto de representación tanto en textos literarios como no literarios" (2018: 20).

Para aclarar esta cuestión puede mostrarse como ejemplo el *bandido justo*, con Robin Hood como paradigma universal, cuya génesis fue fruto de tensiones políticas más allá de los márgenes del texto: "La conquista de un país obligaba frecuentemente a los miembros proscritos del pueblo sometido a internarse en los bosques para salvarse, y en esta existencia escondida dependían de la ayuda de la población allí arraigada, que generalmente simpatizaba con ellos" (Frenzel, 1980: 29). Partiendo de esta base es bastante común que este personaje sea presentado como un ser protector, generoso, amante de la libertad y contrario al abuso social. El ejemplo resulta de gran ayuda para diferenciar el *tipo social* del *tipo narrativo.* Este modelo de personaje es un *tipo social* por su condición de *bandido* y, a su vez, es un *tipo narrativo* por la calificación de *justo.* Además, huelga decir que, a los ojos de un lector o espectador actual, el bandido ha dejado de ser considerado un tipo social —como el bandolero andaluz o manchego de los siglos XVIII y XIX—, pero pervive en el imaginario colectivo, precisamente, por su fuerza narrativa.

En este punto es muy acertada la distinción de Schweinitz sobre el estereotipo social y el estereotipo narrativo (el autor utilizó la noción de estereotipo frente a tipo). El primero se configura en las ciencias sociales y es una construcción de la realidad, mientras que el segundo es una construcción intertextual y convencional de los universos de la ficción: "While the socio-psychological concept of the stereotype rests upon social pragmatics, narrative stereoypes are pragmatic quantities of narration and of narrative imagination" (2010: 287). Del mismo modo, Newman consideraba que los tipos sociales existen al margen de su representación en una narrativa: "social types are person categories that precede narrative representation and could

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

exist independently of it. Genre types are person categories that are familiar from a particular kind of story or from several kinds. An example os social type would be a woman; an example of genre type would be a *femme fatale*" (2005: 97). Sin embargo, como decíamos, entre el tipo social y el tipo narrativo hay muchas veces una frontera invisible y franqueable.

Por ello, estos tipos narrativos están generalmente ligados a los géneros, precisamente porque la construcción de estos personajes es una convención genérica más que contribuye a asociar la obra a un género determinado y a formular las expectativas de lectores y espectadores. En relación con esto, Schweinitz advirtió en otro lugar que los géneros funcionan como espacios simbólicos en los que la formación de tipos se hace posible:

> Through narrative genres, *conventional*, *fictional worlds* develop as discursive realities, which attain an internal plausibility, legitimacy, or coherence not primarily by mimetically referring to the recipients' knowledge of the world of actual experience but largely by drawing on stereotyped knowledge reservoirs of the imaginary (2011: 57).

Este es el caso del *pícaro*, con antecedentes en el mundo clásico y en la Edad Media, pero que surgió con fuerza en *Lazarillo de Tormes*, pistoletazo de salida de la denominada novela picaresca española. Son rasgos del pícaro, el linaje infame, el servicio al amo, el conformismo, la camaradería, la astucia, el ingenio o el escepticismo. Frenzel destacó que el esquema que se propuso en *Lazarillo de Tormes* apenas cambió en la caracterización de sus sucesores:

> Los sucesores españoles de Lazarillo, cuya mención completa no se pretende aquí, cumplen el esquema que se acaba de dar con ligeras variaciones. La *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (1599 y 1644) de M. Alemán representa el tipo contrario del delincuente, no situado ya en posición de criado, y amplía por consiguiente el horizonte espacial y social, por ejemplo en la segunda parte mediante la pertenencia de Guzmán a una compañía de actores, pertenencia sugerida tal vez por la narración marginal —asociada al motivo del pícaro—. *El viaje entretenido* (1603) de A. de Rojas Villadrando, sin embargo presenta la vida entera como confesión de un arrepentido y ofrece moralización en vez de crítica social. *La pícara Justina* (1605) de F. López de Úbeda transfiere el motivo a una protagonista femenina, cuyo objetivo es pescar al mayor número de hombres adinerados y de la que se hace marido Guzmán de Alfarache. En *Alonso* (1624-26) de J. de Alcalá Yáñez y Rivera y en *Historia de la vida del Buscón* (1626) de F. de Quevedo y Villegas, por el contrario, se vuelve a poner de relieve la sátira a la sociedad, lo que en Quevedo va desde el realismo a la caricatura (1980: 243)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Al margen de los elementos de caracterización psicológica y sociológica, que contribuyen a la *ficcionalización* del tipo social —el pobre — la función más representativa del pícaro es su papel como narrador para relatar su vida en primera persona.[151]

La ligazón del personaje al género es especialmente importante en el séptimo arte. Como recordaba Sánchez Noriega, "las películas de género están sometidas a la *dialéctica de la repetición y la diferencia*: cada obra reitera elementos —esquemas narrativos, escenarios, vestuario, atrezo, espacios dramáticos, situaciones, tipos de diálogos, etc. — que la hacen pertenecer al género y se diferencia de las demás en otros" (2018: 98). El autor distinguió ocho géneros canónicos: drama o melodrama, wéstern, comedia, musical, terror, fantástico o ciencia ficción, aventuras o acción y criminal (cine negro, policíaco, *thriller*) (2018: 99). En estos, la configuración del personaje no se escapa de las convenciones. Pongamos por ejemplo el wéstern, que alcanza su cumbre entre finales de los años treinta y mediados de los años cincuenta.

Siguiendo a Mª Dolores Clemente Fernández (2009), son personajes típicos del cine del Oeste los indios, los tramperos y comerciantes de pieles, los colonos, el *cowboy*, el *outlaw* y el *sheriff*. Clemente elevó todos ellos a la categoría de estereotipo, en el sentido de tipo social procedente de la historia pasada de Estados Unidos (2009: 126), pero cabe añadir que los indios o *pieles rojas* podrían ser calificados como estereotipos por la connotación peyorativa que Dyer y Ramírez atribuyeron al término. Tal y como apuntó Clemente Fernández, en este género, los *pieles rojas* sufrieron "un proceso de transformación y simplificación en el que se obviaron la variedad de sus pueblos, su increíble diversidad lingüística, sus diferencias culturales y sus distintos contextos geográficos e históricos" (2009: 109). Pero además, la autora añadía que uno de los rasgos más característicos del 'piel roja' hollywoodiense es su empleo del lenguaje. El hecho de que no hable inglés con corrección y que tampoco demuestre habilidades comunicativas contribuye a embarrar la imagen de este tipo social de forma clara: "Este empleo distorsionado del lenguaje, acompañado de interjecciones y gruñidos, da cuenta del carácter salvaje y desfasado del 'piel roja'[…]. El indio es percibido por el espectador, pues, como un personaje incapaz de aprender y de adaptarse, ajeno a la noción de progreso" (2009: 110).

Pero si hay por excelencia un tipo narrativo en esta red de personajes sociales, es el vaquero erigido en héroe. La autora diferenció varias cualidades definitorias: calidad moral, compromiso

[151] Cabo Aseguinolaza expuso que una de las "características definitorias" de las narraciones picarescas es "el ser autobiográficas" (1992: 71). También Juan Carlos Rodríguez hizo referencia al *yo* biográfico inconfundible de la picaresca, que el autor asocia al posicionamiento del pícaro como en el centro de una ideología: "El yo autobiográfico, decimos, no podía ser más que 'pobre'; ni siquiera el de un burgués y muchísimo menos el de un noble. El asombro de Américo Castro carecía de motivos. Muy al contrario: era precisamente una vida 'insignificante' la única que podía 'autobiografiarse'" (1994: 121).

firme de palabra, valentía y destaque frente a la masa. Estas lo aproximan al arquetipo heroico de la mitología, pero, a su vez, el héroe del Oeste presenta otras específicas del género, dotado con diferentes atributos y situado en circunstancias diversas en cada una de sus etapas. Desde esta perspectiva, Castro de Paz consideraba que el héroe del wéstern posterior al conflicto bélico pierde su áurea mítica y aparece caracterizado como un tipo duro, reservado, y traumatizado, pues "tiene pasado y sus huellas, también físicas, no podrán dejar de manifestarse" (Castro de Paz, 1995: 53). Por último, en su etapa crepuscular, el héroe es un hombre maduro, autodestructivo y muy violento: "El héroe ya no es ni pacificador ni benefactor de una ética colectiva. Este nuevo pistolero ya no puede encontrar aquella redención clásica del paso del mal al buen camino a través del hogar protector" (2007: 111). En definitiva, la evolución del género hace constar que el héroe arquetípico, de valores comunes a la humanidad, se va degradando para llenarse de sombras y configurar tipos que van asumiendo su propia decadencia, como el propio género parece atestiguar.

A lo largo de este trabajo se ha demostrado cómo el estudio de los tipos ha quedado ligado en buena medida a la recepción del personaje. Por ello es justo que nos detengamos en esta cuestión. La identificación de un tipo por lectores o espectadores requiere una labor de reconocimiento con base a un repertorio, sea este real o ficcional. Arquetipo, tipo social o estereotipo y tipo narrativo son, al fin y al cabo, productos intersubjetivos ceñidos a esquemas primarios que activan la memoria cultural de lectores o espectadores.

Las teorías que se han ido explicando alumbran ciertas concomitancias en los postulados sobre esta cuestión. Con el soporte de las ciencias cognitivas, como vimos en el apartado de caracterización, Gerrig y Allbritton (1990), así como Schneider (2001), asociaron la comprensión del personaje a un recorrido que asume un desvío hacia una *categorización* o hacia una *personalización*.[152] En el seno de los estudios fílmicos, también para Ed Tan (1996) el tipo es inferido por el espectador gracias a sus habilidades cognitivas. Como los anteriores, se apoyó en las tesis de Brewer (1988) y consideró que el proceso *top-down* vehicula una representación mental que permite categorizar rápidamente a un personaje según patrones preestablecidos: "This occurs after a particular character has been introduced and a rapid categorization made on the basis of pattern recognition and innate releasers. This first categorization displays a strong

[152] Es importante añadir que después Schneider (2012: 17) continúa reafirmándose en esta idea. El lector construye mentalmente el tipo (social o literario) a partir de la confluencia de la información relativa a esas categorías en el espacio mental del lector y en el espacio textual que ocupa el personaje.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

primacy effect" (1996:164). Asimismo, esta capacidad cognitiva del espectador para identificar tipos sociales y tipos narrativos ocupaba el último nivel de los seis propuestos por Persson en la progresiva adquisición del significado del personaje (2003: 150). De igual modo procedió Newman, que había dedicado parte de su tesis doctoral al estudio de los tipos, cuando aseveró que estos no son meros conglomerados de rasgos, sino potentes estructuras cognitivas que se aplican para entender a los otros (2005: 97).

También Eder (2010: 28) asumió esta herencia, pero adujo que el modelo mental formulado por el espectador para identificar el tipo es fruto de las decisiones de sus creadores. Bajo su examen, el tipo no es solo un modelo mental establecido con base a una categorización, sino un artefacto fruto de lo que él denomina *character conceptions*, es decir, esquemas estandarizados derivados de determinadas prácticas narrativas. A nuestro juicio, ambas posturas son compatibles. El tipo desvela las costuras de la construcción del personaje, lo que lo convierte en artefacto y, en consecuencia, en objeto comunicado. Esto no impide que sea recibido a través de un modelado mental que se sostiene sobre un reconocimiento de esquemas previos. Así lo entendió Margolin también, pero sobre la base de la teoría de los mundos posibles. En la unión simultánea de rasgos de lo que él denomina individuo no real puede dar lugar a una compleja unidad basada en información extratextual (el tipo social) o intertextual (el tipo narrativo o el mito, que más tarde exploraremos). Sin duda, el *tipo* ratifica que la conciliación de posturas teóricas es posible.

4. Tipos de héroe

Según el diccionario de la RAE el término *héroe* procede del latín *heros,-ōis*, y este del griego, ἥρως *hḗrōs*, que en su significado etimológico hacía referencia a un semidiós. De hecho, en el DRAE aún se mantiene esta perspectiva en la sexta acepción: "En la mitología antigua, hombre nacido de un dios o una diosa y de un ser humano, por lo cual era considerado más que hombre y menos de dios". Asimismo, se admiten otras dos que remiten a seres de ficción: "En un poema o relato, personaje destacado que actúa de una manera valerosa y arriesgada" y "protagonista de una obra de ficción".[153] Sin embargo, en sentido narrativo amplio, consideramos muy acertada la definición que ofrecía Francisco Álamo Felices después de haber examinado los significados que aportan al héroe otros autores:

[153] La acepción puede consultarse a través del siguiente enlace: «https://dle.rae.es/h%C3%A9roe?m=form».

> El protagonista central y vector de una narración, estructura que se muestra de manera paradigmática en determinadas modalidades fantásticas —la novela caballeresca o bizantina— o épicas —la epopeya, el poema épico o el cantar de gesta—. Suele ser muy común que esta conceptualización del *héroe* conlleve una conformación centrípeta del relato en la que toda la arquitectura narrativa gira en torno a esta figura central, y, además, salvo que se utilicen recursos como la ironía o la parodia, el narrador desgranará continuamente a lo largo de la historia o los valores de este (2013: 182).

En un apartado anterior ya explicamos la diferencia entre héroe y protagonista, que obedece a la clasificación del personaje en una jerarquía narrativa, más que a lo que nosotros hemos entendido como tipificación. Por lo tanto, lo que ahora nos concierne es la revisión de los «tipos de héroes». Como ha podido observarse en líneas anteriores, el héroe puede ser encuadrado en el *arquetipo*, en el *tipo narrativo* e, incluso, en el *tipo social.* De ahí que le hayamos reservado este espacio a pesar de la atención prestada previamente.

Como decíamos, la teoría de la literatura ha aportado tipologías muy variadas. Desde el prisma de la sociología de la literatura y bajo la influencia filosófica de Hegel, en su *Teoría de la novela* ([1920] 1971), Georg Lukács explicó que, a diferencia de lo que ocurre en la epopeya, cuyos héroes están destinados a la gloria y tienen garantizada su seguridad, el héroe de la novela es un individuo problemático: "Así el espíritu fundamental de la novela, el que determina la forma, se objetiva como psicología de héroe novelesco: esos héroes están siempre buscando" (1971: 64). Lukács propuso tres tipos de héroe de acuerdo a tres formas novelescas:

1. En las novelas del idealismo abstracto, que el húngaro estudió con el Quijote, el héroe presenta un desequilibrio entre su seguridad interior y la actitud inadecuada frente al mundo. Según Lukács, "el carácter único de estas novelas, su belleza de sueño y su gracia encantada, se deben a que en ellas no hay búsqueda que no sea solamente sombra de una búsqueda" (1971: 108-109).
2. En las novelas del romanticismo de la desilusión, la disonancia entre la vida interior del héroe y el mundo se radicaliza. La inadaptación es "debida a que el alma es más amplia y más vasta de todos los destinos que la vida puede ofrecerle" (1971: 121).
3. En las novelas de aprendizaje, al contrario, prima la conciliación entre la interioridad del héroe y el mundo. Esa interioridad hace referencia, por una parte, a "un idealismo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> ampliado y, por consiguiente, suavizado, devenido más flexible y más concreto, y por otra parte, una ampliación del alma que aspira a no vivir en la contemplación, sino en la acción, ejerciendo una influencia sobre la realidad" (1971: 144).

Respecto a esta línea cronológica, Juan Ignacio Ferreras consideraba que "el comportamiento heroico del héroe se va degradando con el tiempo, se va degradando a lo largo de la historia literaria; a medida que avanza la creación histórica o la producción histórica de las obras literarias, lo heroico se nos va apareciendo cada vez menos heroico, y por esta razón, creemos, Lukács habla de problemático" (1973: 25).

De acuerdo con la dimensión social del estructuralismo genético, Lucien Goldmann ([1964] 1975) aceptó asimismo la condición problemática del héroe en la novela tradicional, en la que se produce la controntación del universo presentado en la obra y el sistema moral del individuo:

> La novela de héroe problemático es, también por su misma estructura, crítica y realista; constata y afirma la imposibilidad de fundar un desarrollo auténtico de la personalidad de otra forma que sobre los valores transindividuales de los que la sociedad creada por la burguesía ha suprimido, precisamente, toda expresión a la vez auténtica y manifiesta (1975: 238)

En efecto, uno de los principales hallazgos de Goldmann fue el *sujeto transindividual*, noción con la que explicó la pertenencia del individuo a diversos sujetos colectivos sociales.

Por otro lado, aunque Propp (1998) se centró en la dimensión funcional del héroe —distinguió *héroe* y *falso héroe* en sus esferas de acción—, sí se advierte que reservó el éxito moral a esta figura, tal y como ha afirmado Álamo Felices: "Es así como se entiende que Propp le atribuya al héroe la consecución triunfalista de la última función —el matrimonio— tras el largo y accidentado periplo anterior que debe superar" (2013: 181).

Desde el punto de vista de la crítica mítica y la mitocrítica, Frye (2000) clasificó los modos ficcionales según el poder de la acción del héroe. El canadiense estableció cinco modos: el *mito*, el *romance*, el *modo mimético elevado*, el *modo mimético bajo* y el *modo irónico.* El *mito* o *héroe mítico* es un ser divino que se distingue del resto de los hombres y domina la natureza. El *héroe romántico*, presente en el romance, tiene dotes superiores y está destinado a integrarse en la sociedad. Se desenvuelve en un ambiente maravilloso y, por ello, aparece en leyendas o en los cuentos populares. El *héroe mimético elevado* se asemeja al ser

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

humano pero es superior a él y, por supuesto, está sometido a las leyes de la naturaleza. Esta figura heroica está presente en la épica y en la tragedia. Decía Frye que si no es superior ni al hombre ni a la natureza, el héroe es uno de nosotros. Estamos ante el *héroe mimético bajo*, presente en la comedia y en la ficción realista. Por último, por sus cualidades, el *héroe irónico* es inferior a sus iguales y puede caer en lo absurdo. Frye concluyó que la historia de la literatura europea ha ido desplazando paulatinamente la condición heroica del héroe.

Desde el corazón de la narratología, Mieke Bal ([1985] 1990: 100) hizo una distinción entre el *héroe activo y con éxito*, el *héroe víctima y* el sujeto *pasivo.* El primero se enfrenta a las adversidades y las vence. El segundo no podrá superar las dificultades y será debilitado por sus oponentes. Finalmente, el sujeto pasivo se resiste a encarar sus retos y se encuadra en la figura del *antihéroe.*

En su abordaje semiológico del personaje, Bobes Naves (2018: 64-68) también se ha ocupado de los distintos tipos de héroes. El *héroe mítico o sobrehumano* es el que representa los valores positivos de la humanidad y suele aparecer en los relatos antiguos, épicos y dramáticos. El *héroe tradicional*, que está rodeado de personajes y elementos mágicos, aparece en las ficciones fantásticas. El *héroe clásico*, que no encarna la perfección, defiende a vida o muerte su objetivo: "Los héroes clásicos no son superhombres, sino hombres excelentes" (2018: 65). La investigadora explicó que este tipo puede equipararse a los caracteres de la tragedia griega o aparecer en la novela bizantina y en la novela de caballerías. En último lugar, Bobes Naves colocó al *héroe humano*, que mantiene sus cualidades pero está situado en la realidad cotidiana.[154] Al margen de su posición estructural en la órbita de actantes, de acuerdo con Bobes Naves, el término *héroe* "generalmente connota cualidades excelsas, de nobleza, belleza, valentía, solidaridad, libertad, aunque también se llama *héroe literario* al protagonista degenerado y con vicios". Además, "suele tener más *presencia* en el texto, ser la [figura] más

[154] Bobes Naves también deja constancia de la degradación del héroe. La historia de la literatura ha aportado numerosos ejemplos de héroes problemáticos, héroes pasivos y héroes degradados, que compartirán espacio en la parte baja de la escala con personajes amorales: "La variedad de actitudes es amplia en el camino de mutación del héroe mítico al clásico, al héroe real, al héroe problemático, a las heroínas, al héroe progresista, al héroe pasivo, al antihéroe, al héroe que encuentra su propia realización en el mal, al héroe sin historia y sin atributos, o al anulado héroe del subsuelo, tal como lo presenta Dostoiewsky. La trayectoria del héroe tiene un largo recorrido literario desde un personaje colmado de cualidades que desbordan su naturaleza humana, a un héroe con atributos humanos, primero excepcionales, y luego identificado con el hombre o mujer normal, cotidiano, para llegar a un héroe degradado social y humanamente, convertido en un héroe sin méritos, o un antihéroe complacido en su propia degradación" (2018: 73). Ante la pregunta de si el héroe degradado puede seguir siendo considerado un héroe, Bobes Naves afirma que a pesar de haber perdido sus excelentes cualidades ostenta tal condición por su dimensión funcional y su mayoritaria presencia en el relato (2018: 76). Asimismo, la autora concede especial atención a las mujeres en su condición de heroínas y las razones de su entrada en la tipología: "Quizá el héroe ha quedado deconstruido como representante de una ciudad o de una cultura y resta el personaje escueto, que se defiende a sí mismo. Cuando el héroe alcanza determinado estatus de degradación social, entonces ya hay lugar para la heroínas, ya caben las mujeres" (2018: 73).

destacada por su pensamiento, la más *decisiva* en la trama por su acción, y la más *interesante* por sus valores" (2018: 62-63).

En su *Diccionario de términos literarios*, Estébanez Calderón (2016: 621) también situó la reaparición del *héroe clásico* en el Renacimiento, tanto en la novela realista, como en la comedia. Además, en este contexto ubicó también al antihéroe clásico. Por otro lado, incluyó el *héroe perseguido por el destino* en el Romanticismo y en la tragedia neoclásica. A partir de esa época, en la novela realista o naturalista, no tiene cabida hablar de héroes, sino de víctimas de la sociedad. Y, definitivamente, con respecto a la novela del siglo XX, Estébanez Calderón afirmó que "no son posibles los héroes en un mundo en el que el hombre aparece como un ser sin sentido, desquiciado, absurdo" (2016: 621).

Por último, en su libro *Héroes*: *Los grandes personajes de la literatura*, Bruce Meyer (2008) ofreció la siguiente taxonomía: el *héroe común*, un personaje con vicios y virtudes en el que también incluye al antihéroe; el *héroe trágico*, un personaje que, sin desearlo, debe enfrentarse a una situación catastrófica; el *héroe infausto*, un ser desconocido y fascinante que despierta temor y atracción al mismo tiempo; el *héroe santo*, ya se trate de santos y mártires paganos o religiosos; el *héroe épico y romántico*, que bien tiene fuerza sobrehumana y cuenta con la protección de los dioses, quiere controlar su propia providencia; y, por último, el *héroe sobrenatural y divino*, que aglutina tanto a los héroes clásicos como a los superhéroes e incluso a Jesucristo, al que Meyer consideraba el héroe total.

Como ha podido comprobarse en esta rápida revisión, más allá de ocupar la posición central de una obra de ficción como protagonista de la misma, el héroe queda definido por su actitud frente a los sucesos, que pondrán a prueba su condición heroica; por su caracterización, pues puede estar dotado de cualidades sobrehumanas o ser concebido a semejanza de un hombre o una mujer corriente; por su representatividad de un sistema de valores, respecto a los cuales se erigirá como abanderado o se pervertirá; y, en definitiva, por encuadrarse convencionalmente en un determinado género o movimiento artístico.

5.3.6. Personaje y mito

Aunque el mito pueda ser considerado un «tipo» de personaje, su especial proyección permite que le dediquemos un apartado propio. Es muy habitual —y no sin coherencia— que el mito se vincule habitualmente con el arquetipo o el tipo narrativo. Sin embargo, mientras que el

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

arquetipo o el tipo narrativo mantienen más vacía su «etiqueta semántica», por utilizar la expresión de Hamon, el mito arrastra un significado que adquiere formas y contenidos concretos. Coincidimos, pues, con François y Ceballos Viro cuando afirmaban que "esta fusión de la identidad con una función recurrente es, de acuerdo a los *mitocríticos*, lo que distingue al mito de otras etiquetas cercanas como el tema, el motivo, el símbolo, el arquetipo o el cuento" (2018: 26).[155]

Ya apuntamos que la noción de mito, en sentido laxo, refiere a aquellos relatos primitivos e históricos que han derivado de la cultura oral y escrita de diferentes sociedades. En efecto, como explicó Herrero Cecilia (2018: 13), *mito* deriva de la palabra griega *μύθος* y significa relato o cuento. La pluralidad de sus definiciones, aunque matizadas, obliga a clasificar los mitos.[156] Becerra elaboró un esquema clasificatorio que incluye el *mito oral* o mito puro (sociedades de tradición oral) y el *mito literario* (sociedades históricas) (1997: 20). Por su parte, Herrero Cecilia amplió el número de tipos. En primer lugar figuraba el *mito en su dimensión primigenia*, del que cabe destacar su carácter arcaico y sagrado, objeto de estudio de mitólogos. Por otra parte, siguiendo la línea de Brunel (1992), de Philippe Sellier (1984) y de André Siganos (1993), trazó una distinción entre el *mito literarizado* y el *mito literario.*[157] Aunque ambos están estructurados en torno a un "sintagma base", el primero es entendido como la representación que un autor individual hace de un mito anscentral o de un mito clásico. Uno de los ejemplos que propuso Herrero Cecilia fue *Medea*, «literarizado» por Eurípides, Ovidio, Séneca, Corneille o Unamuno. En tercer lugar, el *mito literario* es fundado por un autor individual en una obra concreta, aunque Becerra también contempla los mitos literarios de autoría anónima. Son ejemplos, Don Juan, Don Quijote o Carmen. De otro modo, Herrero Cecilia también distinguió *mito implícito* y *mito explícito*, siendo el primero concretamente designado por su nombre o esquema mítico, y el segundo solo sugerido. Por último, los *temas míticos* no están vinculados a un nombre propio ni a una situación rigurosamente establecida, sino que responden a situaciones permanentemente actualizadas en ciertos géneros. Pueden servir como ejemplos el *doble* o *el hombre artificial.*

[155] Del mismo modo procede Pedro Javier Pardo García. Alertado por la la huella mítica de don Quijote, que incluye versiones que se desprenden de la identidad del nombre y de la situación narrativa, el autor se pregunta si este debería ser considerado mito o, simplemente, un tipo. En consonancia, y, apoyándose en Frenzel, afirma: "habría que añadir que esta recurrencia no es sólo de un tipo de personaje, sino de un argumento o patrón narrativo asociado a él, por eso es más apropiado hablar de mito que de tipo" (2011: 238). En cualquier caso, esta distinción es siempre problemática.

[156] Las distintas definiciones del término *mito* están recogidas en los estudios de Becerra (1997: 9-21) y Herrero Cecilia (2018: 12-16). Véase también la entrada que dedica Valles Calatrava al término en su *Diccionario de Teória de la narrativa* (2002: 438).

[157] De la tipología propuesta por Sellier en su celebrado artículo sobre el mito literario debe destacarse que tenga en cuenta los mitos político-heroicos como Julio César, Napoleón, Alejandro Magno o el propio Ulises (1984: 117).

Teniendo en cuenta el desarrollo de nuestro trabajo, esta última categoría quedaría vinculada también a la noción de tipo narrativo.

Lo expuesto pone de relieve que algunos personajes de las distintas mitologías y de la literatura universal se han erigido como prototipos y han inaugurado su propia genealogía mítica. De hecho, no es cuestión baladí que la mayoría de los mitos se identifiquen con el nombre de un personaje. La vinculación de la noción de mito con aquella de personaje, en palabras de François y Ceballos Viro, vehicula que el que podríamos denominar *personaje mítico* "esté condenado a revivir una y otra vez la misma secuencia narrativa, con variaciones de forma y circunstancia. Allá donde vaya, Casandra verá el futuro sin poder alterarlo y Edipo matará a su padre sin querer" (2018: 26).

No obstante, esas variaciones no solo influyen en la presentación del personaje mítico, sino que son las que designan su «condición mítica». Becerra es taxativa: "Tirso no crea el mito de don Juan sino el personaje de don Juan" (1997: 221). En consonancia, según Carlos García Gual, la "capacidad de pervivir y ser reinterpretado es característica de los mitos" (2003:5). Por lo tanto, el examen del mito requiere contemplar sus múltiples versiones. Tras su estudio del mito donjuanesco, Becerra especificó un proceso que evoluciona desde el personaje al mito (1997: 221):

a) Rapidísima difusión.
b) Perdurabilidad en el tiempo.
c) Flexibilidad estructural que permite la variación en el tema sin que peligre la permanencia de lo sustancial.
d) Capacidad de "mover" psíquicamente al receptor o lector
e) Ciertos rasgos internos.

Pero además, ya se explicó en otro lugar que la evolución de estos mitos implica la evaluación de los *rasgos comunes* en todos los mitos y los *rasgos específicos* de cada mito. Becerra incluyó como rasgos comunes de todo mito "las organizaciones simbólicas, la polivalencia significativa, la organización cerrada en estructuras complejas y la '*advertencia metafísica*"'. Por otro lado, los rasgos específicos son propios de un mito determinado y deben ser referidos de forma más o menos velada en sus siguientes versiones. Según la autora, el desprendimiento de estos origina una *desmitificación* y su restablecimiento o agregación determina una *remitificación* (1997: 25).

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Estos dos conceptos propuestos por Becerra son especialmente importantes para evaluar el recorrido del mito a lo largo de la historia literaria, como hace la autora con don Juan.

Por otro lado, como veremos, otros autores mencionaron entidades distintas, como el *mitema*, concepto de Lévi-Strauss ([1958] 1972), también empleado por muchos otros autores como Durand ([1979] 1993). Los mitemas son las unidades mínimas de la estructura mítica que ayudan a establecer el paradigma del mito. En sentido amplio, pues Lévi-Strauss los hallaba en el plano de la frase, estos mitemas pueden hacer alusión a determinadas situaciones narrativas (p.ej. una batalla), determinados valores positivos o negativos que se imprimen en el relato (p.ej. la perversidad), vínculos de distinta naturaleza entre personajes (p.ej. una relación amorosa), así como a distintos rasgos de los personajes (p.ej. la belleza). Así, en el caso del elemento narrativo que nos ocupa, los distintos personajes míticos, portadores de variables y constantes —rasgos y sucesos, en el contexto de la narratología y mitemas en el contexto de la mitocrítica y la antropología— que de una u otra forma remiten a un prototipo preestablecido, contribuyen a perpetuar el mito. Pongamos por ejemplo el mitema referente a la transformación de Zeus en un animal para conquistar a muchachas y muchachos hermosos. Esto sucede en *El rapto de Europa*, con Zeus convertido en toro; en *El rapto de Ganimedes*, con Zeus adoptando la forma de un águila; o en *Leda y el cisne*.

Para que un personaje pueda ser considerado mítico ha de subrogarse a un prototipo y evocar de forma explícita o implícita su configuración primordial (rasgos caracterizadores, situación narrativa o dramática y escenario mítico). Esto no quiere decir que no puedan ponerse en escena personajes cuya configuración no obedece exclusivamente a una relectura pormenorizada y consciente de un mito determinado, sino que son personajes en los que el mito es aludido y su pálpito contribuye a marcar el ritmo de su interpretación en una dirección determinada. A estos los llamamos personajes con resonancias míticas. Sin embargo, en el caso de los primeros, es evidente que una actividad de reescritura media la construcción de estos personajes.

Esther Bautista Naranjo ha definido la *reescritura mítica* en el contexto de la mitocrítica*:*

> Podríamos definir la *reescritura* como una reformulación, reinterpretación o adaptación de un mito ancestral, literario o literarizado, que, de forma implícita o explícita emerge en la estructura de una obra literaria y ejemplifica una serie de valores derivados de la fuente original. En definitiva, para realizar un estudio de reescritura se debe observar qué rasgos del mito se mantienen o se reformulan, aunque no sean citados expresamente en la obra nueva (Bautista, 2013: 213-214).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En su tesis doctoral de 2013, Bautista Naranjo elaboró una *teoría de la reescritura mítica* centrada fundamentalmente en el personaje. En el desarrollo de la misma esclarece que la reescritura es un procedimiento individual en el que juega un papel primordial la intención del autor, cuya lectura es autónoma y personal, por lo que no coincide necesariamente con la recepción mítica que puede estar imperando en una época concreta. Por ello, la reescritura mítica no es una copia, sino más bien una transposición de "los valores esenciales del personaje principal. A pesar de ello, en este proceso no sólo se transponen rasgos de la psicología del héroe, sino que también se van a transcribir escenarios, circunstancias y motivos" (2013: 211). Además, habría que añadir que esto afecta a otros muchos personajes, no solo al héroe o heroína. Esta transposición de valores puede ser elaborada de manera explícita o implícita. El nuevo personaje puede portar el nombre o no portarlo y respetar en mayor o menor medida el camino mítico, pero en cualquier caso se reclama al lector interceptar el mito en el subtexto.[158] Por último, sobre todo es importante subrayar que el personaje ha de enfrentarse a los dilemas humanos y trascendentales que porta todo mito.

De este modo, la reescritura engloba una relación hipertextual entre la obra primera y la obra segunda independientemente del medio en la que se inscriba. En esta última, los mitemas identificados como fundacionales pueden o no aparecer en su totalidad. En efecto, siguiendo de nuevo a Bautista Naranjo, la reescritura puede centrarse solamente en un mitema de un mito o, por el contrario, el hipertexto puede reformular varios mitos a la vez (2013: 219).[159] La identificación de los mitemas del mito fundacional es un importante apoyo para el examen de las reescrituras posteriores y, en el caso concreto del personaje mítico, resultan relevantes sus rasgos y su predisposición hacia los sucesos. Así lo hicieron Pardo García (2011: 239) —aunque este hablaba de núcleos semánticos— y Bautista Naranjo (2013: 129) con el Quijote, o Inmaculada Gordillo (2010: 61-80) con Carmen.

[158] De acuerdo con Herrero Cecilia y Morales Peco: "Frente a la modalidad explícita, el mito puede funcionar también en la obra adoptando una modalidad *implícita*. En esta modalidad, el personaje puede mantener su nombre mítico ancestral (Antígona, Diana, Ulises, etcétera) pero la historia en la que se encuentra inmerso no corresponde a la del mito conocido sino que parece nueva y ocurre en un contexto social diferente. También (y esto será lo más probable) el personaje puede aparecer en la obra con un nombre distinto. En ambos casos, nos encontramos ante una transposición en la que el lector tendrá que descubir los paralelismos con la estructura narrativa atemporal del mito y observar también las modificaciones introducidas por el autor para jugar con determinados contrastes y orientar la significación en una determinada dirección (Herrero Cecilia y Morales Peco, 2008: 19).

[159] Existen otros desarrollos teóricos de la reescritura mítica. Siguiendo las claves de Raymond Trousson y Marc Eigeldinger, Luis Martínez Falero apuesta por una tipificación de la reescritura mítica en la literatura contemporánea apoyándose fundamentalmente en la noción de mitema. Los cinco tipos son: reescritura por adición de mitemas, reescritura por combinación de mitemas, reescritura por subversión de mitemas y reescritura por analogía respecto de la trama del relato (2013: 492-493).

Tras lo expuesto, y teniendo en cuenta lo postulado por mitocríticos y comparatistas, distinguimos varios tipos de personajes míticos que alcanzan tanto al mito literario, como al mito literarizado:

1. El personaje mítico actualizado. Este personaje está ubicado en coordenadas espaciotemporales distintas que implican un trasfondo sociohistórico diferente. Por lo tanto, los rasgos psicomorales principales del personaje mítico y los sucesos propios del esquema mítico sufren una alteración marcada por el contexto. Huelga decir que el personaje mítico actualizado o resituado es una reformulación muy común, por no decir intrínseca a la reescritura mítica. Sin embargo, sí es condición necesaria que los elementos míticos se actualicen por el efecto de la descontextualización. Esta labor puede estar inserta en un tipo de reescritura caracterizada por una *reorientación*, noción que Herrero Cecilia utilizaba para dar cabida al nuevo texto mítico, que supone una reacción ante los valores de la época en la que se inscribe o que manifiesta el universo personal del autor (2018: 38). Este puede ser el caso de Harold Bloom en el *Ulises* de James Joyce (1922), cuyo revestimiento incluía también la inversión de la condición heroica y cuya caracterización se dota de ironía en el ambiente burgués donde el mito se reformula. En el cine, Theo Angelopoulos dirigió *La mirada de Ulises* (*To Viemma tou Odyssea*, 1995), cuyo personaje principal es un director de cine griego exiliado en Estados Unidos. Este emprende un viaje por los Balcanes, tierra inmersa en plena guerra, que le permite hacer un recorrido por la historia del siglo XX marcado por la nostalgia.[160] Por último, en el contexto de los mitos actualizados, la máxima expresión de esta categoría se alcanza con la *recreación del mito*, concepto de Becerra que adquiere pleno sentido en *Don Juan* (1963) de Gonzalo Torrente Ballester (1997: 193). Del mismo modo, Pardo García también ha defendido esta posición examinando la película *El corazón del guerrero* (Daniel Monzón, 2000). A su juicio, la actualización del mito es bastante clara porque se reproducen los tres núcleos semánticos en el personaje: "el síndrome quijotesco, la imaginación romántica y el heroísmo inadecuado" (2011: 242).

[160] La presencia del mito en el cine de Angelopoulos queda reafirmada en la entrevista que concede para los contenidos extras del DVD, titulada *Viaje y mito.* Es interesante, como recoge Jordi Revert, que el director griego construya su discurso sobre la base del texto homérico y no sin perder de vista el de Joyce: "Cuando me preguntan por qué hago planos secuencia y no sé qué contestar, digo que no lo inventé yo. Fue Homero. Hay una descripción de las armas de Aquiles de seis páginas. Una simple descripción, nada más. Cuando Joyce escribió el monólogo de Molly al final de *Ulises* sin comas, sin puntos, en no sé cuantas páginas…es un plano secuencia" (2015: 51).

USC UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2. El personaje mítico invertido. El personaje sufre cambios en su caracterización. El rasgo principal que lo define adquiere un sentido contrario y, por lo tanto, el desarrollo de los sucesos también sufre transformaciones. Aplicado esto al texto mítico, siguiendo a Durand, la inversión llevada al límite puede dar lugar a la clausura del sentido mítico (1993: 346). También Herrero Cecilia consideró que la tarea de *inversión* inscribe "una búsqueda de signo diferente de nuevos valores" (2018: 38). El autor (2018: 154-195) ha examinado la obra, en la que se produce la inversión del mito de Pigmalión en *Mygale*, de Thierry Jonquet (1984). La inversión del mito se produce porque el protagonista, convertido en cirujano plástico, cambia el sexo y administra hormonas a Vincent, el violador de su hija. Guiado por el odio y por el deseo de venganza, el doctor obligará a Vincent —ahora Ève— a prostituirse con hombres depravados. No obstante, según Herrero Cecilia, el mito vuelve a «revertirse» por la iniciativa de Ève, que finalmente se enamora de su creador (2018: 193). No sucede así en la reescritura cinematográfica que realiza Pedro Almodóvar en *La piel que habito* (2011), pues Vera (correlato de Ève en el filme) finge sus sentimientos para escapar de su opresor. En la película, la inversión del mito es más manifiesta.

3. El personaje mítico desgastado o enriquecido. En este caso la caracterización también se ve alterada. De acuerdo con Durand, el desgaste del mito es fruto de la disolución del espíritu mítico para favorecer únicamente una descripción básica (1993: 347). Del mismo modo, el personaje puede enriquecerse mediante un ejercicio de *profundización.* Esta noción, según la teoría de Herrero Cecilia, conlleva la especificación de ciertos elementos del esquema mítico que no habían sido desarrollados con la misma hondura (2018: 38). Cabe relacionar esto con la noción de *desmitificación* de Becerra. En su estudio, la autora concluía que la Commedia dell'arte contribuyó a la desmitificación del don Juan de Tirso por reducirlo a un simple pecador en un entorno lúdico (1997: 38). Asimismo, la desmitificación también se produce en el siglo XVII por la "intensificación de uno de los rasgos latentes en el carácter del héroe (ya desde Tirso) —la crueldad— origina el nacimiento de un personaje depravado, cuya degradación parece no tener límites (1997: 40). Este podría ser el caso de *Un hombre que se parecía a Orestes* (Álvaro Cunqueiro, 1969), que asume el mito del hombre que tiene por destino vengar la muerte de su progenitor. Por otro lado, el proceso de profundización también se

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

vislumbra en algunas reescrituras de Peter Pan. Algunos autores se han centrado en los aspectos siniestros del mito fundacional que Barrie esbozó. Fernando Ángel Moreno y Eliana Dukelsky (2012: 228-230) se han ocupado de esta cuestión examinando *6*, novela de ciencia ficción de Daniel Mares publicada en 1994.

4. El personaje mítico desfigurado. La redundancia o sobreexpresión de los rasgos más característicos puede tener como consecuencia una configuración distorsionada del mito. La labor de *modificación* del texto mítico, siguiendo de nuevo a Herrero Cecilia, puede adoptar un tono de ironía o parodia (2018: 38). No obstante, Bautista Naranjo aclaró previamente que en el caso del personaje parodiado se debe mostrar de un modo más o menos explícito la identidad del mito al que emula (2013: 213). Por ejemplo, en *Ese oscuro objeto del deseo* (*Cet obscur objet du désir*, 1977), de Luis Buñuel, la seducción fatal de la Carmen de Prosper Mérimée se mantiene, pero sin que pueda asociarse a una mujer concreta; pues el personaje de Conchita es interpretada por dos actrices distintas (Carole Bouquet y Ángela Molina): Conchita es "el operador textual que representa el estallido del objeto de deseo masculino, tal es la deconstrucción humorística del mito de Carmen, esa «oscura Carmen» de Buñuel que el texto ha escriturado" (2006: 169). Es cierto que el mito de Carmen ha aparecido en otras ocasiones en un contexto irrisorio y más liviano que el propuesto por el autor francés. Por citar otro caso, la *Carmen, Carmen* de la obra de teatro musical de Antonio Gala —autor que ha sido alabado por su maestría a la hora de abordar las desmitificaciones— supone una "distorsión" del personaje, por utilizar la expresión que empleó José Romera Castillo (1989: 192) y una lectura mítica que se aproxima a la "crítica satírica, añadida a los tintes cómicos", en palabras de Carmen Pujante Segura (2010: 384). En definitiva, la Carmen de Antonio Gala ensalza su libertad y su alegría alejándose naturalmente de otros mitemas de su paradigma como son la perversidad y la fatalidad.

5. El personaje con resonancias míticas. En este caso la reescritura del mito no gobierna la construcción del personaje de forma explícita, pero este sí late en algunos pliegues de representación. Se antoja muy apropiada en este contexto la revisión que hizo Pardo García sobre dos conceptos de Santiago López Navia (1996). Lo *quijotizante* se asociaría mejor a ciertas "conexiones más lejanas y episódicas", mientras que lo *quijotesco* se vincularía al "parentesco estructural más cercano a la analogía mítica" (2011: 240). Así,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> el personaje con resonancias míticas se valdría de esos enlaces elásticos en los que la intertextualidad no es manifiestamente presentada. Pongamos como ejemplo un rasgo característico de determinados protagonistas masculinos en las comedias románticas. Su negativa a madurar y afrontar los dilemas de la vida adulta los conectan al jovencito eterno de nuestro imaginario colectivo, Peter Pan. En estos casos, generalmente es la relación con una mujer portadora de un admirable sistema de valores lo que les hace reflexionar y plantearse si han de encaminarse, de una vez por todas, a la edad adulta. Este es el planteamiento de películas tales como *Daddy Cool* (Máxime Govare, 2017) o *Corro da te* (Riccardo Milani, 2022). En la literatura, un planteamiento de este tipo en clave de humor podría rastrearse en *Cuatro amigos* (David Trueba, 1999).

Después de esta clasificación, se ha de reiterar que la reescritura más literal del mito o, en palabras de Pardo García, la transposición del mito, solo se alcanza cuando los principales mitemas o patrones semánticos son respetados. No obstante, como hemos podido comprobar, en la mayoría de los casos no es posible tal efecto de cristalización, por lo que el proceso de reescritura se torna más flexible y adquiere distintos matices.

Por otro lado, debe ser mencionada asimismo la posibilidad de que un personaje atesore varios mitos, como apostaba Poyato Sánchez a propósito de la Conchita de Buñuel, que remite a Carmen, pero también a Pandora (2006). De hecho, esta práctica no es ajena incluso para aquellos que han alumbrado personajes fundacionales del mito. En su estudio sobre el texto de Mérimée, Miguel Ángel Muro Munilla afirmaba lo siguiente:

> En este primitivismo y yendo más lejos, enlaza *Carmen* con los mitos poderosos de la mujer maléfica, que puede rastrearse, con mayor o menor deuda por parte de Carmen, desde los mitemas de la vagina dentada (incapacidad de don José de resistirte a la sexualidad de Carmen y el temor que siente ante ella), siguiendo con los numerosos mitos griegos de Pandora (que desata todos los males), las sirenas (la risa irresistible de Carmen) o de Venus (Carmen saliendo de las aguas del Guadalquivir), Diana cazadora (Carmen vengándose de quien la ha visto en el baño, Circe (la engañadora), o la voraz e insaciable Caribdis; leyendas bíblicas como la de Judith y Holofernes o Sansón y Dalila, o Juan el Bautista y Salomé (2007-2008: 185).

Del mismo modo, Bernardo Sánchez Salas subrayaba en su tesis doctoral sobre el mito de Frankenstein que "Mary W. Shelley acrisoló en su novela una variedad culta de mitos precedentes y —no deja de ser una ironía— al hacerlo fue ella la que inocentemente puso en marcha un proceso de embotellamiento mítico" (2003: 68).

USC UNIVERSIDADE

Estas afirmaciones ponen de manifiesto que el personaje mítico, como aducíamos en el apartado anterior, debe ser considerado un artificio o un artefacto que demanda la activación de la enciclopedia cultural del lector. El personaje mítico se distancia de su condición mimética para revelarse a partir de su condición sintética, que implica la operación intencional del autor a la hora de su construcción. Del mismo modo, el lector o el espectador están llamados a no perder de vista las costuras. En otras palabras: "La reescritura de un relato mítico necesita encontrar un lector participativo que disponga de una buena formación cultural y sea capaz de descifrar e interpretar el sentido complejo de la palabra, antigua y nueva a la vez, que está resonando en el texto" (Herrero Cecilia y Morales Peco, 2008: 18).

De hecho, recordemos que algunos personajes erigidos mitos por haber sido revisitados una y otra vez originan lo que Margolin denominó *super-personaje*, concepto que da cabida no a un ser de ficción, sino a un producto cultural identificable (2007: 70). Esto no sería posible sin la migración del personaje a otros textos u otros medios.[161] Y este trasvase no es exclusivo del mito literario o del mito literarizado. Por ello puede decirse que su condición transfronteriza es uno de los aspectos más sugerentes que alberga la teoría del personaje.

5.3.7. Personaje y migración

A finales del pasado siglo, representantes de la Teoría de los mundos posibles comenzaron a examinar la presencia de un personaje en distintos textos. Fueron fundamentales las contribuciones de Thomas Pavel, Uri Margolin y Lubomir Doležel.

La crítica que hizo este último a los que denominó "intertextualistas absolutos" fue precisamente que no siguieran la pista de los modos de reformulación de los elementos textuales que se insertan en nuevos textos ([1998] 1999: 279-280). Lo que realmente le interesaba a Doležel no era el texto, sino el trasvase de información que se produce entre los mundos ficcionales. Si es el lector quien debe interpretar los contenidos de la transmisión a través de su memoria cultural, procede hablar de elementos del mundo y no de elementos textuales por una sencilla razón; según Doležel, "un mundo ficcional es más fácil de memorizar que la textura que lo produjo" (1999: 283). Ya explicamos que su teoría de la *transducción literaria*, que se remonta a los años ochenta, implica entender la comunicación literaria no sobre la base de la

[161] En efecto, Richard Saint-Gelais considera que el mito moderno es la "culminación" de la transficcionalidad (2011: 37).

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

decodificación. Para el teórico de origen checo, en el acto comunicativo literario es incuestionable el papel activo del autor y del lector, que asumen, respectivamente, una construcción y una reconstrucción del mundo ficcional. Por lo tanto, la transducción alberga un potencial transformador, un "reprocesamiento", en palabras de Haun Saussy (Domínguez, Saussy y Villanueva, 2016: 137).

La transducción está en la base de la reescritura posmoderna que según Doležel "*re*diseña, *re*coloca y *re*evalúa el protomundo clásico" (1999: 287). Como ya comentamos en su momento, existen tres tipos. En primer lugar, mediante la *transposición* el protomundo se recontextualiza, pero conserva la historia principal. En segundo lugar, la *expansión* amplía el protomundo más allá de la historia principal. En tercer lugar, el *desplazamiento* origina lo que Doležel denomina "antimundos *polémicos*" que destruyen lo establecido en el protomundo. En nuestro país, Maestro exploró el concepto de *transducción* como un proceso semiósico que, a su juicio, supuso el "punto culminante de la semiótica de la comunicación literaria" (1994b: 323) y explicó superficialmente lo que el denominó *transducción del personaje literario.* Una de las posibilidades de esta es la *interpretación creativa*, es decir, la creación de un determinado personaje como consecuencia de la exégesis de otro personaje aparecido con anterioridad (1994a: 490).

Por otro lado, en el marco cinematográfico, Ismael Piñera afirmó la existencia de una *transducción ficcional* que relacionaba dos mundos narrativos de textos y medios distintos. Esta se percibe primero en el guion, como primera evidencia transductora, y, después, en el filme resultante (Piñera y Llanos, 2002: 392). Pero quizá sea la adaptación cinematográfica, entendida como transducción, la práctica que implica una verdadera transformación por el cambio del código expresivo (Piñera, 2009: 233-234). Sin embargo, esta línea teórica no ha profundizado en lo relativo a la posible transducción transmedial del personaje.

Más concreta resultó la distinción de otro representante de la teoría de los mundos posibles. Thomas Pavel (1986) diferenció *personaje nativo*, con presencia en la ficción original, y *personaje inmigrante*, que aparece representado en obras posteriores del mismo o diferente autor. Por su parte, como ya examinamos pormenorizadamente, Margolin denominó *individuos itinerantes* (trans-world INDs) a las versiones de un mismo *individuo no real* presentes en el mundo central propuesto por un texto determinado, pero también en los submundos de las personas ficcionales. Partiendo de esta base, Margolin examinó la relación prototipo-sustituto en los contextos intratextual, intertextual y extratextual (1996).

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A la luz del propio trabajo de Margolin, la teoría de la transtextualidad de Genette —que ya trataron Margolin y Doležel— resulta imprescindible para comprender el fenómeno migratorio sobre los seres de ficción. El narratólogo francés definió la *transtextualidad* como "todo lo que pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos" (1989: 9-10). Teniendo en cuenta estas palabras, parece lógico que el personaje se sitúe en el epicentro de estas operaciones narrativas. Brian Richardson (2010: 527) reveló que los *personajes transtextuales* —concepto que ya utilizó Gianfranco Marrone (2003)— son seres de ficción que existen en más de un texto, lo que hace necesario determinar los criterios esenciales para examinar la identidad del ser de ficción a través de los textos. Precisamente, la noción de *identidad* permitió a Richardson acercarse a Margolin y elaborar su taxonomía propia: personajes que, con una misma identidad nominal, se repiten a lo largo de la carrera literaria de un mismo autor; personajes que pierden su nombre, pero que mantienen rasgos de la identidad primigenia en otras de diferente autor; y, en último lugar, la posibilidad de que un mismo personaje pueda aparecer en una obra literaria con distinta autoría.

Como decíamos, en 2003, Gianfranco Marrone ya había distinguido los *personajes transtextuales* (presentes en un mismo medio creados por un autor o distintos autores) de los *personajes transmediales* (presentes en ficciones producidas en distintos medios). Teniendo en cuenta esta distancia terminológica, su compatriota Paolo Bertetti (2014) apostó por una teorización del *personaje transmedial.*

El concepto de *transmedia storytelling* fue definido por Henry Jenkins, quien valoró el hecho de que la construcción y expansión de un mundo ficcional a través de diversos medios —novela, cine, televisión, cómic y videojuegos, fundamentalmente— contribuía a la exploración global de su historia: "a transmedia story unfolds across multiple media platforms, with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole" (2006: 98). En este contexto, no se ha de pasar por alto que la transmedialidad acerca el hecho artístico a la vivencia experiencial y vincula al receptor con la figura del consumidor. El receptor no es un mero asistente, sino que su función como participante activo se considera determinante. Antes de publicar su obra capital, *Convergence Culture* (2006), Jenkins ya había considerado el hecho de que el personaje pudiera ser el propulsor del fenómeno transmedial. El título de su artículo de 2003 no dejaba lugar a dudas: "Transmedial Storytelling. Moving Characters from Books to Films to Medio Games Can Make Them Stronger and More Compelling". Sin embargo, tal y como ha apuntado Nieves Rosendo (2016), el personaje no ha sido objeto de una amplia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

discusión en la investigación de la transmedialidad. Aún así, quienes se han dedicado a ello, de nuevo se han inclinado por discutir la noción de *identidad*.

Uno de ellos fue Bertetti, mencionado arriba, quien definió el personaje transmedial "as a fictional hero whose adventures are told across different media platforms, each one giving more details of the life of that character" (2014: 2345). Con esta explicación, con la que se abría la puerta a la exploración de todas las posibilidades «vitales» del personaje, el profesor italiano parecía sumarse a la experiencia global que ofrece la transmedialidad. En este proceso migratorio transmedial en el que un personaje prototipo alimenta la elaboración de otros seres de ficción, no es tan importante que estos sean más o menos fieles al modelo original —esta es la principal línea de análisis de los personajes transtextuales—, como que el receptor sea capaz de reconocer dicho modelo y aceptar sus extensiones. De este modo, se produce una relación bidireccional, pues el personaje original nutre al personaje transmedial y este aporta un nuevo aprendizaje sobre el primero, contribuyendo así al *todo* que Jenkins asociaba a las narrativas transmediales.

La importancia que la transmedialidad concede al receptor participante permitió a Bertetti desligar al personaje del texto para considerarlo un constructo social y cultural, como ya aceptara Margolin (2007). En efecto, esta condición del personaje concede al semiólogo italiano la libertad para interesarse por los personajes transmediales como seres independientes de los mundos transmedia, pero enraizados en el imaginario colectivo: "Consider a cross-media icon like Tarzan. No one could ever read in its entirely the boundless set of materials (books, films, comics, etc.) related to it. Te mental image that each of us can have will always be partial; the complete and exhaustive portrayal of Tarzan is present only in abstract form in collective knowledge" (2022: 230).

Para entonces, Bertetti ya había ofrecido en 2014 un valioso modelo para analizar los cambios en la identidad del personaje en diferentes textos y medios. Para ello, dividió la identidad del personaje en *existential identity* y *fictional identity*, que explicamos brevemente a continuación (2014: 2349):

- Identidad existencial: está formada por dos identidades. La primera es denominada *identidad semántica*, disociada a su vez en *identidad figurativa* (apariencia y rasgos psicológicos del personaje) e *identidad temática* (representatividad cultural o social). La segunda es la *identidad sintáctica*, que por una parte refiere a las relaciones del

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

personaje con sus homólogos y, por otra, a las que establece con el espacio y el tiempo de los sucesos.

- Identidad ficcional: está configurada por tres identidades vinculadas a la acción. La *identidad actancial* lo asocia a su dimensión funcional, la *identidad moral* a su dimensión motivacional y la *identidad axiológica* a una dimensión moral más profunda en correlación con los sucesos.

Una vez analizada la identidad del personaje en sus diversas facetas, Bertetti propuso evaluar la continuidad y la coherencia del personaje de un texto a otro. Para ello, con el fin de analizar los personajes ficticios transmediales hizo una distinción entre estos: *characters based on a single course of events* y *characters base don multiple courses of events* (2014: 2351-2357).

Por último, este viaje del personaje por los universos de la ficción requiere examinar un último concepto: *el personaje transficcional.* El término *transficcionalidad* había aparecido en dos trabajos de Richard Saint-Gelais (2001, 2003) y, finalmente, él fue el encargado de definirlo en *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005). Años más tarde, en su monografía *La transfictionnalité et ses enjeux* (2011), Saint-Gelais destacó que el personaje es el verdadero estímulo de la transficcionalidad, por ser el elemento más susceptible de ser trasladado de una ficción a otra. En sus palabras, la transficcionalidad es "le phenoméne par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même ficion, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel" (2011: 7). Pero, como aclaró después Saint-Gelais, la trasficcionalidad es un cruce, y el cruce implica ruptura y contacto (2011: 24).

Aunque, a primera vista, los conceptos de transmedialidad y transficcionalidad se asemejen, Ryan explicó la diferencia entre ambos. Mientras que la transficcionalidad hace referencia a la extrapolación de entidades ficcionales en otros textos del mismo medio (generalmente textos narrativos escritos), la transmedialidad generaliza esta práctica a través de otros medios: "Transmedial storytelling can be regarded as a special case of transfictionality —a transfictionality that operates accross many different media" (2013: 366). Además, la transficcionalidad coloca al personaje narrativo en el epicentro de sus operaciones, mientras que en la transmedialidad, si bien el personaje es importante, no es a priori concebido como el elemento determinante del fenómeno. En efecto, la noción de personaje transficcional se

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

distancia del personaje transmedial, pero sí engloba aquella noción de personaje transtextual y la supera por situar al personaje en el corazón de dicho fenómeno narrativo.

El personaje transfronterizo, entonces, puede ser empujado a otra ficción por el autor que lo originó o bien por otro autor, razón por la que no solo está en tela de juicio el propio personaje, sino también el autor (o, mejor dicho, la intencionalidad de este): "Il faut donc reconnaître que l' «auteur» fonctionne, ici comme ailleurs, comme un instrument interprétatif, généralment décisif lorsqu'on tente d'authentifier les énoncés transfictionnels, mais opérant, on le sait, à l'intérieur d'un régime historiquement et culturellement situé" (2011: 30).

El viaje transficcional del personaje implica asimismo la reinterpretación de algunos de sus rasgos, cuando no de la desaparición de estos o de la atribución de algunos nuevos. En consecuencia, como apuntaron François y Ceballos Viro, "una particularidad sobresaliente del personaje transficcional es que, si bien comienza perteneciendo al campo de referencia *interno* de una obra, cuando lo hace en obras posteriores lo hace desde el campo de referencia *externo* […]. La transficcionalidad ofrece así al personaje cierta «independencia ontológica»" (2018: 18). No obstante, estos autores, siguiendo la teoría de recepción del personaje de Vincent Jouve (1998), concluyeron que el personaje transficcional es esencialmente incongruente: su recurrencia en diversas ficciones les concede autonomía y, a la vez, su generalizada presencia los estereotipa.

Habiendo examinado las principales teorías que se ocupan de la migración de los personajes de ficción, huelga decir que este foco se configura como uno de los más interesantes para aproximarnos al personaje narrativo desde un punto de vista teórico. Y, desde el punto de vista práctico, la condición transficcional o transmedial advertida en un determinado personaje ha de integrarse en el análisis de este, pues es determinante para la profundización de aspectos ligados a la caracterización del mismo.

En definitiva, si al inicio de los años ochenta se confirmó el (necesario y tardío) interés de los narratólogos por el personaje, y en la inauguración de los noventa se consolidó el enfoque multidisciplinar que garantizaba el mayor y mejor rendimiento de su estudio, en el comienzo del siglo XXI fuimos testigos de cómo las diversas teorías comenzaron perezosamente a integrarse, al mismo tiempo que el personaje ya volaba solo, en busca de otros universos de ficción en los que, ahora sí, la crítica ya le aguardaba para darle la bienvenida.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6. CONCLUSIONES

> A veces, en el transcurso de sus viajes por las mentes de sus hijos, la señora Darling encontraba cosas que no conseguía entender y de estas la más desconcertante era la palabra Peter. No conocía a ningún Peter y, sin embargo, en las mentes de John y Michael aparecía aquí y allá, mientras que la de Wendy empezaba a estar invadida por todas las partes de él. El nombre destacaba en letras mayores que las de cualquier otra palabra y mientras la señora Darling lo contemplaba le daba la impresión que tenía un aire curiosamente descarado.
>
> (*Peter and Wendy*, J. M. Barrie)

Para el amante de la literatura y el cine, el encuentro con el personaje es una experiencia placentera que atesora en su memoria para volver a saborear las emociones que le despertó. Sin embargo, quien decide emprender el estudio del personaje pronto descubre, aunque con el mismo entusiasmo, la dificultad que aguarda su propósito. Quizá, si en algo se parecen los personajes a las personas, es que nunca se llega a conocerlos del todo. Tampoco desde el punto de vista teórico. Aproximarse a este elemento narrativo es una tarea compleja, por lo que no resulta extraño que, durante décadas, las aportaciones sobre este elemento narrativo hayan ofrecido una visión parcial del mismo. Por ello, el principal objetivo de esta investigación ha sido tratar de reunir las partes sabiendo que al todo siempre le faltará una pieza. Ya lo dijo Dario Tomassi a finales de los años ochenta del siglo pasado. Si algo caracteriza al personaje, es su ambigüedad.

Sin embargo, habiendo llegado a este punto, no puede decirse que las contribuciones hayan sido escasas. En efecto, no es la carencia, sino la dispersión de estas hasta la primera década del siglo XXI lo que ha caracterizado la formación del corpus científico específico. Como decíamos, las publicaciones son numerosas y han propiciado la diversificación de las líneas de estudio, así como la formulación de apuestas teóricas antagónicas que en las últimas dos décadas han logrado cierta conciliación. Además, estos trabajos se han elaborado desde molduras teóricas muy distintas que imponían sus propias limitaciones, por lo que sumarnos a los estudiosos que han tratado de reunirlos, clasificarlos y asociarlos ha supuesto un reto. Por último, la noción de

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

personaje, ya compleja de por sí, se ha asociado a otros conceptos que han suscitado no menores debates, cuestión que dificultaba aún más su comprensión.

***

Por todo ello, en el primer capítulo se decidió ubicar unos preliminares en los que se presentaron las principales escuelas que han sido determinantes para enmarcar los estudios del personaje narrativo en los siglos XX y XXI. De este modo, fue interesante estudiar el pensamiento del formalismo ruso, esencial para estudiar las nociones de *función*, *fábula* y *trama*, categóricas para los estudios narrativos en la literatura y en el cine. Por otro lado, de las tesis del círculo lingüístico de Praga, nos interesaron especialmente las deudoras de la labor de Jan Mukařovský ([1939] 1977) y de su discípulo, Felix Vodička ([1941] 1982), que a su vez tomó de Roman Ingarden el concepto de *concretización*. En este contexto, fue imprescindible que señalara el hecho de que la obra de arte no puede estar aislada del prisma desde el que se percibe, lo que sirvió para que comenzara a latir en el estudio de la literatura, la actividad del sujeto receptor histórico, pero también cognitivo. Por otro lado, la reflexión sobre el *dialogismo* y la *polifonía* de Mijaíl Bajtín ([1934-1935] 1989), mediante la que reconoce la congregación de distintas voces en la novela —las del autor, el narrador, los personajes—, resultó fundamental para subrayar la disonancia que esto implicaba en pleno auge del formalismo. En otro orden, de la teoría estructuralista francesa, debían tomarse en consideración las reflexiones sobre los distintos niveles del relato y la discusión sobre los mismos. Además, fue el avance del estructuralismo lo que permitió que empezaran a explorarse tanto el lenguaje cinematográfico, como su gramática, cuestiones de las que también asumimos.

En esta primera parte, también se contemplaron las tesis de Hans Robert Jauss ([1975] 1987) y Wolfang Iser ([1976] 1987a). Como se detallará más adelante, el análisis del personaje no hubiera alcanzado los extremos a los que ha llegado sin la aplicación de la hermenéutica que efectúa Jauss, con su descripción de la actividad del lector y sin la dimensión cognitiva que aporta Iser al acto de representación que implica la lectura (Hermosilla Álvarez, 2012). Del mismo modo, en este subcapítulo también se trataron las influencias de la fenomenología alemana en los teóricos del cine.

En otro orden, no menos relevante ha sido la evolución de la teoría pragmática para la consideración de las narrativas literaria y cinematográfica como fenómenos comunicativos. En

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

este terreno y, en relación con nuestra investigación, fue importante explicar los conceptos de *fictivización* ([1978] 1987), ideado por Siegfried J. Schmidt y de *transducción*, de Lubomír Doležel ([1998] 1999). Este último nos permitió enlazar este apartado con el siguiente, correspondiente a las teorías de la ficcionalidad.

En este marco ofrecimos una pormenorizada elucidación de la teoría de los mundos posibles, con especial interés en las ideas de Lubomír Doležel (1998 [1999]) y de Tomás Albaladejo Mayordomo ([1986] 1998). También consideramos el estudio de los mundos cinematográficos de Ismael Piñera Tarque (2009). Sin la noción de *mundo posible* y la distinción de los tipos de mundo, no hubiera sido posible la conceptualización del *individuo posible* que habita en ellos. Nuestro acercamiento a la ontología de la ficción también nos condujo a la teoría del realismo intencional de Darío Villanueva (1992), un fenómeno intersubjetivo en el que convergen la fenomenología, la pragmática y la teoría de los mundos posibles.

En último lugar situamos el subcapítulo destinado al cognitivismo, en el que desembocan fundamentos de la psicología, la neurociencia, la lingüística, la inteligencia artificial, la filosofía y la antropología. Concretamente, la *narratología cognitiva*, término acuñado por Manfred Jahn en 1997, ha iluminado en buena medida la acción del sujeto cognitivo receptor. Entre los presupuestos teóricos del cognitivismo, nos propusimos explicar los procesos que cobrarían una mayor importancia en relación con la recepción del personaje. Nos referimos a los derivados de las teorías perceptuales como el par *esquema y corrección*, que Ernst Gombrich (1960) defendió en la interpretación de la obra de arte plástica; o los procesos *top-down* y *bottom-up* que desarrolló Richard Gregory (1970). Estos últimos fueron aplicados por Marilyn Brewer (1988) en el seno de la psicología social para exponer cómo las sucesivas impresiones que nos genera una persona nos conducen a una representación mental basada en la personalización (*bottom-up*) o a una representación mental basada en la categorización (*top-down*). También nos ocupamos de nociones tales como *script* (Schank y Abelson, 1977; Mandler, 1984) o *modelo mental* (Johnson- Laird, 1983), que explicaban cómo la información se va organizando y modificando en nuestra memoria. Asimismo, también nos referimos a lo que en inglés se conoce como *ToM* o *mindreading.* En este contexto, las *atribuciones* consisten en asignar intenciones, voluntades o deseos al otro (Baron-Cohen, 1995) y, con mayor complejidad, las *metarrepresentaciones*, que manifiestan nuestra capacidad de «leer la mente» del otro (Sperber, 2000; Zunshine, 2006). Por último, en este subcapítulo también rastreamos el germen cognitivo en los estudios fílmicos de la mano de David Bordwell ([1985] 1996).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En suma, esta primera parte fue conveniente porque las teorías elaboradas sobre el personaje narrativo han evolucionado en paralelo al propio desarrollo de la narratología. El personaje ha sido víctima de la inmanencia textual que defendían las posturas formalistas y estructuralistas. Pero, a su vez, como la propia teoría de la narrativa, el personaje también se ha beneficiado de los avances en el estudio de la fenomenología, la pragmática, la semántica ontológica y el cognitivismo. Permítannos la redundancia: hablar de ficción, cognición, recepción y comunicación no implica hablar del personaje. Pero hablar del personaje implica taxativamente hablar de ficción, cognición, recepción y comunicación.

***

En el segundo capítulo emprendimos el estudio de las teorías del personaje narrativo en literatura en los siglos XX y XXI. Comenzamos con las que prestaron atención al valor funcional del personaje en el texto, en las que se percibían con claridad las resonancias del mundo clásico. Aristóteles fue el padre de las teorías del personaje que lo relacionan con la acción. Recordemos una vez más sus palabras: "sin acción no puede haber tragedia, pero sí puede haberla sin caracteres" (2004: 49). El filósofo griego no se centró en los personajes como seres individualizados dotados de unos rasgos físicos y psíquicos, sino en los caracteres, es decir, en las cualidades que lo preparan para acciones determinadas o que se derivan de la ejecución de las mismas. Si hubo una escuela teórica que acogió los postulados aristotélicos fue el formalismo ruso. Con el concepto de *función* como elemento cardinal del análisis del cuento, Vladimir Propp ([1928] 1998) no asignó otro papel al personaje que aquel de cumplir las funciones. Por ello, cada personaje específico debía asociarse a lo que él denominó *esferas de acción.* Sin embargo, la estricta subordinación del personaje a la acción de la crítica formalista encontró en Boris Tomashevski ([1925] 2005) cierto desahogo. Si bien la *característica* del personaje permanecía indisociablemente unida a la acción, esta debía servir para captar el interés del lector. De este modo, Tomashevski se convirtió en precursor de los estudios de la caracterización del personaje, estableciendo términos como *caracterización directa* e *indirecta* o *caracterización mutable* o *inmutable*. La reflexión sobre esta cuestión ha alcanzado un considerable recorrido gracias a las producciones de destacados estudiosos en las últimas décadas del siglo XX (Rimmon-Kenan, [1983] 2002; Bal, [1985] 1990; Margolin, 1986; Chatman, [1990] 1993). Estos, junto a otros

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

estudios más recientes, como aquel de Álamo Felices (2006), continúan sentando sus bases sobre estas distinciones que difundió Tomashevski.

El segundo subcapítulo se dedicó a la perspectiva estructuralista que, en buena medida, se configuró gracias a las aportaciones de Claude Bremond, Tzvetan Todorov, Algirdas Julien Greimas y Roland Barthes en *Análisis estructural del relato* ([1966] 1970). Del estructuralismo destacamos ahora la semántica estructural de Greimas ([1966] 1976). Habiendo revisado la propuesta de Propp, en su *modelo actancial mítico* los personajes asumían la condición de *actantes* como miembros de una estructura presente en los relatos. Y, reduciendo aún más su papel en el desarrollo de las tramas, aclaró incluso que no siempre es el personaje el que ocupa la posición actancial. Una de las primeras objeciones que recibió tratamiento del personaje por el estructuralismo francés vino de la mano de Jonathan Culler ([1975] 1978), que recriminó a estos autores que hubieran convertido al personaje en un terreno baldío en el que acontecen los sucesos. De cualquier modo, la repercusión del modelo actancial mítico está fuera de toda duda, pues ha sido implementado, con mayor o menor fidelidad, por Philippe Hamon ([1972] 1977), Seymour Chatman ([1978] 1990), Uri Margolin (1990), Mieke Bal ([1985] 1990) o Paolo Bertetti (2014). En nuestro país, Mª del Carmen Bobes Naves (1985, 2018), Jesús G. Maestro (1994a) y Valles Calatrava (2021) también lo han utilizado en sus respectivos análisis del personaje.

En el seno de la perspectiva semiológica, el personaje es un signo objeto de operaciones morfológicas, sitácticas, semánticas y pragmáticas. En concreto, Hamon (1977) lo definió como un *morfema doblemente articulado* representado por un *significante discontinuo* que alude a un *significado discontinuo*. El morfema vacío que representa el personaje va colmando su etiqueta semántica a lo largo del proceso de lectura, pero es el texto el que concede la unidad y la coherencia a esta figura. La relevancia de la teoría de Hamon debe rastrearse precisamente en la noción de *etiqueta semántica*, que utilizó posteriormente Bobes Naves en España (1985, 2018). Esta afianzaba la vía que Todorov ([1966] 1970) y Barthes ([1970] 2004) habían abierto en el ocaso del estructuralismo y en la que se ponían en juego diversos ejes semánticos que permitían distinguir un personaje de otro. Desde la semiótica cultural, Jurij Lotman ([1970] 1977) entendió el personaje como una conjunción de oposiciones binarias integradas en comparación con otros personajes del relato, conformando también un paradigma global. De esta forma, el *ser* del personaje comenzaba a cobrar importancia además de su *hacer.* En otras palabras, a la dimensión sintáctica se unía una dimensión semántica que le confería unidad.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En este intento de evitar la construcción monolítica del personaje en torno a la acción, entraron en juego los autores de manuales clásicos sobre teoría de la narrativa, que incluimos bajo la denominación de perspectiva narratológica. Desde finales de los años setenta y durante los años ochenta, Seymour Chatman ([1978] 1990), Slomith Rimmon-Kenan ([1983] 2002) y Mieke Bal ([1985] 1990) coincidieron en la finalidad de teorizar la caracterización de los seres de ficción. Sin desprenderse radicalmente del estructuralismo, Chatman defendió una teoría abierta del personaje en la literatura y en el cine, en la que no existió el remordimiento de utilizar términos propios que la psicología utiliza para explicar los estados y los comportamientos de las personas.

Por otro lado, en el subcapítulo dedicado a la crítica psicoanalítica entendimos que las reflexiones de Sigmund Freud y Jacques Lacan no constituyeron un modelo analítico del personaje, pero lograron despertar el interés por él, comprendido en el seno de esta disciplina como un sujeto psíquico que se relacionaba con los inconscientes del autor y del lector. Además, la proyección del foco hacia el inconsciente del personaje iluminaba por fin un espacio sombrío: el interior del personaje, que desde el punto de vista psicoanalítico no se construye solo con la experiencia racional.

En el marco español, fueron reseñables los conceptos de *identidad* y *sujeto* en el modo en que los empleó Carlos Castilla del Pino (1989, 1990). En su propuesta explicó que no era justo referirse a la identidad del personaje, sino a las identidades del personaje, que refieren a la figuración que efectúa el autor en su producción, pero, por encima de todo, a la figuración que cada lector efectúa en la interpretación. Así, la presentación del lector como sujeto empírico encargado de definir la identidad del sujeto imaginario ponía de manifiesto en el marco psicoanalítico que el personaje es el resultado de la interacción de diversas operaciones cognitivas.

Por otro lado, a partir de los postulados de Carl Gustav Jung ([1934] 1991) y de su desarrollo a través de la línea antropológica, Northrop Frye distinguió los arquetipos que se corresponden con la primavera-comedia, el verano-romance, el otoño-tragedia y el invierno-sátira ([1957] 2000). Según Frye, la estructura de una obra literaria viene determinada por el mito al que pertenece, por lo que los personajes también serán objeto de la misma convención. El trabajo del canadiense se fundamentó en la mitología y en las religiones y, precisamente, lo que trató de demostrar es la posibilidad de la reproducción y la actualización de los arquetipos transculturales en la historia de la literatura. Su labor fue profundamente inspiradora, pues reveló

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la necesidad de tener en cuenta la dimensión arquetípica en el análisis del personaje. Las décadas posteriores no solo arrojarían más luz sobre el concepto de arquetipo, sino también sobre la ineludible distinción de arquetipo, tipo social o el tipo narrativo sobre otras bases teóricas. No hemos de avanzar sin advertir que Frye publicó *Anatomía de la crítica* en 1957. Después de ello, en algunos círculos se le señalaría como protoestructuralista (Azmecua, 2011). Como en el caso de los esquemas narrativos míticos que estudiaron los protoestructuralistas ingleses, que a juicio de Bobes Naves (2018), también fueron precursores de Frye, los arquetipos fijaban una estructura que se repitía. Pero, al mismo tiempo, precisamente eran esos personajes arquetípicos los que condionaban y garantizaban la estructura del mito. Con todo, Frye siempre fue considerado un crítico difícil de clasificar, precisamente porque distintas corrientes teóricas confluyeron en su obra.

En otro orden, el artículo que publicó Steve Cohan en 1983 supuso la inauguración de la perspectiva fenomenológica, que cultivaría también Vincent Jouve (1992, 1998) con influencias del psicoanálisis. La investigación de Cohan se sustentaba sobre las tesis de Iser. Cohan venía a decir que mediante la *irrealización* que se experimenta en el acto de lectura, el lector crea una realidad virtual en la que tiene lugar la comprensión del personaje. Así, en el espacio virtual de la lectura, pero guiándose por las estructuras del texto, el lector atribuye propiedades al personaje convirtiéndolo en un ser imaginado, pero *sujeto* de sus propias acciones y su propio discurso. Al mismo tiempo, esa experiencia fenomenológica permite considerarlo *un objeto de la imaginación*. El personaje es considerado entonces un existente virtual de naturaleza dialéctica. A nuestro juicio, el estudio de Cohan fue fundamental para la teoría del personaje, pues fue el primero que se apoyó directamente en el pensamiento de Iser para analizar cómo se produce la recepción de los seres de ficción. Más tarde, aunque inmersos en el paradigma cognitivo, Ralf Schneider (2001) y Alan Palmer (2004) también utilizarían los postulados del teórico de la Universidad de Constanza. Del mismo modo, en las reflexiones de Cohan ya palpitaba lo que James Phelan exploraría pocos años después: en cuanto sujeto, el personaje se identifica con una persona y, en cuanto objeto, el personaje se identifica con un artificio.

Phelan (1989) apostó por lo que él denominó perspectiva retórica, en la que ha trabajado durante más de veinte años. Desde un inicio se centró en la comunicación narrativa como principal motor de la construcción del personaje a lo largo de la progresión del relato. Dividió la función del lector empírico en tres audiencias que soportaban la tridimensionalidad del personaje: *la audiencia del autor*, que permitía entender el personaje como un artificio narrativo;

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

la *audiencia narrativa*, que permitía entenderlo como un individuo; y la *audiencia caracterizada*, que permitía entenderlo como un tipo temático. La teoría de Phelan no solo fue relevante por establecer tres facetas del personaje sobre las que se ha continuado indagando décadas después, sino por situarlo en el corazón de una transacción pragmática. Tiempo después, el personaje formaría parte de su modelo de la comunicación narrativa, que diseñó como alternativa al propuesto por Chatman (2017, 2018). En definitiva, para Phelan, el personaje siempre ha sido el elemento que cataliza la relación entre el autor y el lector.

1990 fue un año de capital importancia para la teoría del personaje. De acuerdo con nuestra retrospectiva, para entonces ya se había explorado hasta el agotamiento el análisis funcional, que fue el dominante desde los años treinta hasta finales de los años sesenta del siglo XX. La excepción fue el trabajo de Frye, publicado en 1957, que ofrecía una perspectiva antropológica para la definición de los arquetipos, concepto que en los años treinta ya había trabajado Jung. Más adelante, en los años setenta, vio la luz el artículo de Hamon, fundamental para la perspectiva semiológica. Y, a finales de esa década y principios de la siguiente, los narratólogos del momento ofrecieron varios modelos en los que la información psicológica —la acumulación de rasgos— permitía analizar construcciones artísticas. En paralelo, en los ochenta comenzaron a superarse los límites del texto para fijar la atención en la recepción del personaje. Por una parte, su naturaleza indeterminada vehiculó que fuera considerado un existente recreado en el espacio que genera la imaginación y el repertorio de conocimientos del lector. Por otra, fue entendido como el elemento nuclear que impulsa y enriquece la comunicación narrativa. Por lo tanto, a finales de esta década ya es una realidad que la construcción del personaje no se produce en un terreno exclusivamente textual, sino en un escenario inclusivamente virtual en el que van a integrarse más posibilidades teóricas.

Nos situamos así en 1990. En nuestro país, Castilla del Pino insistía en la idea de que la interpretación del personaje es tarea del lector y representa al lector. Al mismo tiempo, al otro lado del atlántico, Richard Gerrig y David W. Allbritton publicaron su revolucionario artículo sobre los procesos cognitivos que permiten reelaborar el personaje en la experiencia lectora. Por último, en esta fecha, Uri Margolin concretó sus aproximaciones previas en una publicación en la que identificaba el personaje con un *individuo único*, es decir, un miembro de un mundo posible dotado de todas las características de un ser humano. Se produce entonces un cambio de turno con la irrupción definitiva de dos nuevas vías, que nosotros denominamos perspectiva ontológica y perspectiva de las ciencias cognitivas.

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

La perspectiva ontológica se articuló principalmente a través del pensamiento de tres autores: Doležel, Margolin y Amie L. Thomasson. Responder qué son, por qué existen y cómo se clasifican los seres de ficción fueron las claves a desarrollar en este apartado. En *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles* ([1998] 1999), Doležel nombró al personaje *persona ficcional* y lo situó en un mundo narrativo. Ambos cumplían la misma condición ontológica: son posibles, pero no tienen existencia real. Debido a esta premisa entró en juego la que quizá sea la aportación más acertada del checo. Nos referimos a la *función intensional de autentificación*. Mediante ella el personaje adquiría verdadero protagonismo por la autoridad que le concedían sus actos de habla. En la *autentificación diádica*, efectuada por el narrador en tercera persona, la persona ficcional ratifica la autentificación del discurso del narrador por su situación de hablante. Pero, en la *autentificación graduada*, la aportación aún es mayor a causa del discurso monológico que produce al narrar la historia. De ese modo, Doležel se adentró en una cuestión prácticamente inexplorada: la función del personaje en cuanto narrador.

Por otro lado, el debate sobre la «existencia» del personaje también fue abordado desde el corazón de la filosofía metafísica. Habiendo revisado las aportaciones anteriores, Amie L. Thomasson (1999) concluyó que los personajes son artefactos abstractos dependientes de una obra literaria creada por acciones lingüísticas intencionales de un autor. Así, el personaje es el resultado de un acto de habla performativo, equiparable con cualquiera de los que presenciamos en el mundo real, como los efectos de una ceremonia matrimonial o la lectura de una sentencia en juzgado. Por lo tanto, la teórica afirmó que el personaje «existirá» mientras haya una copia de la obra y al menos un lector. Además, como después aclararía en su estudio de 2003, es justamente su abstracción lo que permite la posibilidad de que un personaje sea representado en otro texto o en otro medio.

Por último, Margolin (1990) se situó entre ambas posiciones. Según su visión, los personajes son *objetos abstractos* producidos por una actividad mental real que genera un discurso que será actualizado durante la lectura. De acuerdo con esta convención, estos individuos no reales existen en la esfera de la narración y en la esfera de lo narrado. En esta última deben cumplir cuatro condiciones: *existencia*, *individualidad*, *singularidad* y *unión de rasgos simultánea*. En este orden, para comprenderlo, el lector deberá utilizar tres fuentes de información: la intratextual, la intertextual y la extratextual. Estas tres dimensiones le servirán asimismo para desarrollar su teoría sobre la continuidad del personaje en las distintas versiones de sí mismo. De esta forma, sumándose a Thomas Pavel (1986) y Brian McHale (1987),

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Margolin (1996) sentó las bases para explicar las perpipecias transmediales y transficcionales del personaje.

En consonancia con lo expuesto, la perspectiva ontológica superó la principal barrera que había impedido hasta entonces acercarse al personaje como si de una persona se tratara. Para ello, garantizó su posibilidad de ser real en el mundo propuesto y lingüísticamente articulado por el texto (Doležel); en la obra física de la que es dependiente (Thomasson); o en la intencionalidad de un acto performativo que concede que un objeto abstracto se convierta en un individuo posible actualizado por el lector (Margolin). Pero, ¿cómo actualiza el lector empírico lo verbalizado sobre un personaje?

Desde el prisma de la psicología cognitiva, Gerrig y Allbritton (1990) adujeron que el lector acumula información sobre los seres de ficción que le proporciona atesorar *scripts* (Schank y Abelson, 1977), es decir, guiones de comportamiento del personaje. A partir de ahí, el lector formula unas expectativas que se irán reorganizando en su memoria de forma gradual con la incorporación de datos sucesivos. Este proceso en el que convergen la capacidad mnemotécnica del lector, su conocimiento del mundo y los datos facilitados por el texto conduce a dos opciones ya exploradas por Brewer (1988) en el seno de la psicología social. La *person-based representation*, modalizaba un personaje como un individuo, y la *category-based representation*, modalizaba un personaje como un tipo social o un tipo narrativo. Aunque años después los autores reconocieron las deficiencias de su aportación, la virtud de su propuesta estribó en que, por primera vez, el personaje se concebía como un modelo mental, término que utilizó años después Schneider.

En el año 2001, Schneider mejoró la propuesta anterior apoyándose de una forma más directa en Brewer. Entraron en juego entonces el *top-down processing* (de arriba a abajo), por el que las estructuras del conocimiento de la realidad preparan al lector para administrar nueva información; y el *bottom-up processing* (de abajo a arriba), en el que las unidades de información del texto son almacenadas en la memoria de trabajo e integradas progresivamente en una representación global. Así, la información textual y el conocimiento preestablecido del lector interaccionan y formulan un modelo mental del personaje que se elabora y se transforma de forma progresiva.

Otro de los matices que subrayó Schneider respecto al estudio de Gerrig y Allbritton fue diferenciar las estructuras del conocimiento social y las estructuras del conocimiento literario. Las primeras se activarían más en lectores poco experimentados, mientras que las segundas se

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

emplearían más en el caso de receptores con amplio conocimiento literario del lector. Esta reflexión permitió a Schneider conectar su teoría con la diversificación de audiencias que aplicó Phelan y con los dos modos de representación de Gerrig y Allbritton. En consecuencia, el estudioso alemán estableció tres tipos de categorización: la *categorización social*, que incluye personajes que tienen un referente real o personajes que encajan en estereotipos o roles sociales; la *categorización literaria*, que aglutina personajes que incorporan un tipo literario; y la *categorización textual específica*, que acoge personajes que se individualizan con la información proporcionada por el discurso. A su juicio, los dos primeros se formarían a partir del proceso *top-down*, que progresa desde las estructuras de conocimiento del lector hacia las estructuras del texto; y, el último, con el proceso *bottom-up*, que evoluciona de forma inversa. Adicionalmente incluyó otro factor que sí había tenido presencia en los estudios fílmicos, pero que había pasado prácticamente inadvertido en los estudios literarios sobre el personaje. Nos referimos a las emociones que se despiertan durante la construcción del modelo mental y también al placer estético que produce el encuentro con la obra. En suma, además de la respuesta cognitiva que provoca el personaje, a Schneider le interesaba la respuesta emocional.

Otra gran aportación de la perspectiva cognitiva se concretó en el estudio de la mente del personaje. Como precedente situamos la noción de *autoobjetivación* de Bajtín ([1979] 1982), que definió como el ejercicio con el que el héroe se confiesa y alcanza la conciencia biográfica. Desde su particular teoría de la alteridad, es precisamente la confesión el elemento que despierta la actitud valorativa del lector y la emergencia de la experiencia estética que consolida que el héroe llegue a ser personaje. Siguiendo esta línea, también añadimos las reflexiones de Phelan, Robert Kellogg y Robert Scholes (1966), quienes trasladaron la importancia de las acciones del personaje hacia sus elecciones, en las que, a su modo de verlo, latía una reveladora actividad mental. En este contexto, para explicar la expresión del pensamiento de los seres de ficción, recurrimos a los estudios de Dorrit Cohn (1978), Ann Banfield (1982) y Luis Beltrán Almería (1992). De este modo, en los albores del siglo XXI ya se había consolidado el interés por la modalización de la intimidad psíquica de los personajes que, como ya concluimos, no nace de sus acciones, sino de su mente en acción.

Ya en el marco cognitivo, Alan Palmer (2004) se propuso demostrar que una obra narrativa es la puesta en escena del funcionamiento de la mente. No trató de ocuparse exclusivamente de la mente ficcional, es decir, de las mentes de los personajes, sino de las relaciones entre estas y de su conjunción con la mente real de quien recibe el relato. Según el investigador, la

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

comprensión global de la vida interior de los personajes no solo es fundamental para entender su caracterización, sino que ancla el acceso del lector a la propuesta del texto. Para ello, se valió de la noción de *consciencia continua*, explicada como una elaboración cognitiva del receptor a partir de la intermitente presencia de los personajes en el texto y de la naturaleza indeterminada de estos. Años después, Palmer retomó su ambicioso proyecto con el fin de orientar el estudio de las mentes ficcionales presentes en una narrativa. Así, distinguió diversas vinculaciones mentales en la novela, como el pensamiento no revelado verbalmente de un personaje, que fomenta su caracterización; las situaciones que generan un clima de confianza y en las que un personaje formula expectativas sobre otro, favoreciendo o no pensamientos comunes; el pensamiento compartido por una comunidad determinada y, por último, la carga ideológica que representa a un gran grupo social. En consecuencia, lo revolucionario del estudio de Palmer fue la integración de la modalización del discurso interior de los personajes, la focalización interna del relato y el sistema de atribuciones de los personajes para generar la heterocaracterización de otros. En definitiva, para Palmer, la construcción de la mente global de la novela se manifiesta cuando, de forma subjetiva, el lector organiza y comprende mentalmente la vivencia, también subjetiva e intersubjetiva, de los personajes. Las críticas sobre este trabajo no tardarían en llegar. En concreto, Abbott (2011b) y Phelan (2011a) reivindicaron la figura del autor implícito, cuya «actividad mental» —que a su juicio genera todas las decisiones relativas a historia y discurso— se había obviado.

De este modo, superada la primera década del siglo XXI, el personaje continuaba originando tensiones que proseguían complicando cualquier acercamiento a esta figura narrativa. No obstante, las teorías expuestas anteriormente sí revelaron tres modos fundamentales de aproximarse al personaje en la nueva centuria: el personaje como *individuo posible* o *persona ficcional*, el personaje como *modelo mental* o el personaje como *artefacto intencional.* Las tres lo separan parcialmente del texto. El primero, porque lo sitúa en un mundo posible, el segundo porque lo sitúa en la mente del lector y, el último, porque lo sitúa en la esfera pública de la cultura, es decir, «más allá» de las palabras. Estas tres posturas fueron reconocidas por Margolin en 2007, máximo responsable de la teorización del individuo no real, y también por Jens Eder, Jannidis y Schneider, quienes, en el mismo año, organizaron un congreso internacional en la Universidad de Bielefeld (Alemania) en el que, por primera vez, sin reparos, el personaje se examinó con una vocación interdisciplinar.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

***

El tercer capítulo de nuestro trabajo lo dedicamos a la narratología comparada con un doble objetivo. En primer lugar, comprendimos que, para rastrear las perspectivas teóricas del personaje literario en la teoría fílmica, primero debíamos ofrecer una panorámica sobre la relación de las principales categorías narratológicas en ambos medios. En segundo lugar, también convenimos analizar la vinculación del personaje con estas a través del legado de la teoría de la narrativa. Para la estructuración del capítulo nos servimos del esquema de la comunicación narrativa propuesto por Chatman (1990) y de los elementos presentes en el binomio *historia*/*discurso.*

Comenzamos abordando la especifidad de la narratología y, después, atendimos a la comunicación narrativa, fundamental para el estudio del personaje en sendas artes. Partimos del esquema comunicativo unidireccional de Chatman —autor real -[autor implícito- (Narrador)- (Narratario)- lector implícito]- lector real— y comprobamos cómo cada uno de sus componentes había sido estudiado en el contexto fílmico. En el nivel extratextual, fue importante señalar que, a diferencia de la literatura, el *autor real* del cine se incorpora en varios profesionales, aunque finalmente es el director del filme quien se responsabilice de todas las convergencias artísticas. Del mismo modo, el *lector real* es asumido por la figura del *espectador*, dotado de una capacidad inmersiva mayor que su homólogo literario, pero igualmente co-responsable de las dinámicas activas de recepción.

El nivel intratextual exigió un esfuerzo mayor, especialmente en lo que respectaba a *autor* y *lector implícitos*, a los que dedicamos un subcapítulo. En él exploramos los numerosos conceptos que han orbitado en torno al lector intratextual. Y, a pesar de que estos reflejaron diversas funciones, ha sido el *lector implícito* de Iser ([1976] 1987a) el que más ecos ha suscitado en la teoría del personaje. También lo consiguió, como vimos, la noción de *audiencia narrativa* de Peter J. Rabinowitz (1987), que podría explicarse como la actitud voluntaria que el receptor adopta para sumergirse en el relato del narrador y en el universo de ficción que le ofrece. En cambio, para los estudiosos del marco cinematográfico, el lector intratextual se aproximó más a ese lector ideal que presupone el texto.

Por otro lado, el autor intratextual ha dividido a la crítica desde su formulación (Booth, [1961] 1974) hasta la actualidad. El acalorado debate se podría dividir en cuatro líneas de discusión: su ineludible o innecesaria presencia en el modelo comunicativo narrativo; la

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

comparación de su papel con el del autor real; su autoridad en las decisiones expresivas que afectan a historia y discurso; y su puesto como portavoz de un determinado sistema de valores o de una ideología. No menos controversia generó en el ámbito del séptimo arte, especialmente en las dos últimas vías señaladas. En resumen, si no se ha logrado un acuerdo sobre la definición y la función del *autor implícito*, aún menos se ha producido con las implicaciones de este en la construcción del personaje. En este punto, cabe señalar lo propuesto por H. Porter Abbot (2002) en su estudio de las narrativas literaria y cinematográfica. Para el autor, el personaje es producto de la *lectura intencional* del lector que, catalizada por el texto y de común acuerdo con el *autor implícito*, desvela la identidad y funcionalidad de este a lo largo de la progresión del relato.

Años más tarde, Phelan recriminó a Chatman que el personaje no fuera incorporado en su esquema comunicativo (2017, 2018). Como contrapartida, propuso otro modelo más reducido, el denominado ARA model (siglas de author-resources-audiences), que Porter Abbott (2018), entre otros, entendieron como un progreso. Phelan no solo situó al narrador, o mejor dicho, al personaje en cuanto narrador entre aquellas fuentes, sino también los diálogos de los personajes y, además, al personaje en sí mismo. Phelan desafió así la ubicación del personaje en la categoría de la historia, pues lo que entendemos por comunicación narrativa es relativo al discurso. Pero, desde su pespectiva retórica, todo lo que tiene que ver con el personaje —lo que *es*, lo que *hace*, lo que *piensa*, lo que *dice*, lo que *describe*, lo que *narra*, lo que *representa* y lo que *simboliza*— es objeto de ser empleado por las audiencias en la recepción.

Lo cierto es que, siguiendo el esquema clásico de Chatman, no puede hablarse como tal de la participación del personaje en la narración, pues este ha sido históricamente absorbido por la noción de narrador. A la inversa, lo correcto sería —siguiendo a Genette ([1972] 1989)— situar al narrador en el plano diegético o en el plano intradiegético, es decir, delegar la narración a un personaje en calidad de *narrador homodiegético* (sujeto testigo), *narrador autodiegético* (sujeto protagonista) o *narrador intradiegético* (sujeto de la narración secundaria). Naturalmente, hay excepciones. De hecho, en el *Diccionario de teoría de la narrativa*, dirigido por Valles Calatrava, sí se contempló en la entrada «personaje» la labor narrativa de estos como "actores dotados de capacidad verbal, actores secundarios que relatan o protagonistas que narran" (2002: 502). En cambio, en el medio cinematográfico, en primera instancia habría que mencionar la latencia de un narrador oculto, un *meganarrador* (Gaudreault, 1988) extradiegético y técnico asociado a las fases de producción y postproducción, que otros, como Chatman (1990), ubicaron en la figura del *autor implícito*. En cuanto al narrador intradiegético y explícito, tampoco puede

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

identificarse con su homólogo literario, porque su voz (generalmente en *over*) se inserta en el relato de ese gran narrador invisible (Kozloff, 1988; Peña Ardid, 1996).

Por último, el *narratario* (Prince, 1971), definido a priori como el destinatario interno del discurso del narrador, puede ser identificado o no con un personaje y generalmente justifica la fenomenicidad del texto narrativo (Villanueva, [1989] 1995). Del mismo modo, en el cine también se ha defendido la existencia de narratarios representados y no representados (Prosper Ribes, 2015).

Otro elemento narrativo, propiamente discursivo, pero que igualmente atañe al personaje, es la *focalización* o *punto de vista.* Friedman ([1955] 1975) fue uno de los desarrolladores de este concepto y lo asoció a la modalización, como también hizo Villanueva (1995). A diferencia del resto de elementos narrativos y como su propio nombre indica, este permite ser ligado primero a los medios visuales, porque explica qué ve aquel que percibe. Pero la laxitud del concepto concierne también a cuánto saben los sujetos focalizadores y en qué posición ética o ideológica se sitúa su pensamiento. El personaje adquirió presencia en seis de las ocho modalidades que Friedman planteó y también en la formulación de la *focalización interna* —fija, variable y múltiple— de Genette (1989). En el cine, la relación de la *ocularización y la auricularización internas* (Gaudreault y Jost, 1995) con el personaje es aún más directa por la posibilidad de mostrar directamente justo aquello que mira o escucha; pero también, superando el nivel perceptivo, aquello que sueña, recuerda o fantasea (Branigan, 1984; Neira Piñeiro, 2003).

Esta última afirmación nos conduce al tiempo narrativo. De acuerdo con lo expuesto, la memoria del personaje puede interrumpir la progresión temporal de los sucesos. En su estudio de las relaciones temporales entre historia y relato —que acogerían de buen grado los teóricos de la narrativa cinematográfica— Genette (1989) determinó que el orden puede alterarse por *analepsis* y *prolepsis*, es decir, retrospecciones y prospecciones. En el cine, estas corresponden a *flashbacks* y *flashforwards.* El autor de *Figures III* comprendió que estas se dividían en objetivas y subjetivas. Así, en el caso de las segundas, puede afirmarse que han de ser motivadas por la actividad verbal o mental del personaje. A pesar de ello, a Genette se le recriminó que no profundizara más en el tiempo «vivido», es decir, en la valoración del tiempo como muestra de subjetividad (Ricoeur, 1984; Pozuelo Yvancos, 1989). En España, este aspecto sí fue pormenorizadamente evaluado por Bobes Naves (1985).

De los elementos que ocupan el nivel de la *historia*, primero nos ocupamos de los sucesos. Las nociones de acción y función en la teoría literaria ya han tenido suficiente presencia en estas

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

líneas, por lo que no hay razón para detenerse. En el marco fílmico, merece una pausa lo que Francesco Casetti y Federico di Chio ([1990] 1991) llamaron *comportamiento*. Los italianos asociaron el *acto*, al *actante*; la *función*, al *rol*; y el *comportamiento*, a la *persona.* El comportamiento asume el conjunto de variables explicables e inexplicables que emanan de la propia caracterización psíquica del personaje y de su relación con un entorno social determinado que le conduce a actuar de una u otra forma. Por lo tanto, como ya afirmara Margolin (1990) en el mismo año que Casetti y di Chio publicaban su trabajo, y también Doležel (1999) años después, la acción es aquel suceso que desencadena la mente de un personaje —añadimos— teniendo en cuenta que tal suceso mental ya es propiamente una acción.

Por último nos centramos en el examen de uno de los dos existentes propuestos por Chatman, que él denominó escenario. La apreciación del espacio cinematográfico ha requerido poner en consideración la formulación técnica de este en las fases de preproducción (planificación), producción (puesta en escena, movimientos de cámara, luz y sonido) y postproducción (montaje). Además, a diferencia del cinematográfico, el espacio literario es aludido, no representado, por lo que no tiene cabida una percepción directa (Becerra, 2002). No obstante, tanto en el contexto literario, como en el cinematográfico, el espacio adquiere una dimensión semántica, que en ambos casos podemos vincular al personaje. El personaje es revelado por el espacio porque lo sitúa, lo caracteriza y lo relaciona con los sucesos y con otros personajes. Asimismo, el espacio es revelado por el personaje porque lo restringe, lo subjetiva, lo dramatiza y lo significa hasta que este adquiere una notable simbología.

En conjunto, como se ha especificado, narratología literaria y narratología cinematográfica están unidas por un acuerdo teórico que ha tolerado el soslayo de las diferencias entre ambas manifestaciones artísticas. El personaje fílmico también es prueba de ello.

***

En el cuarto capítulo exploramos cómo la teoría cinematográfica ha afrontado la cuestión del personaje. Lo estructuramos a partir de las denominaciones que se han establecido a lo largo del tiempo para aproximarse a los seres de ficción en este medio: *esfera de acción*, *actante*, *tipo*, *persona* y *modelo mental*. Sin embargo, antes de explicar cada una de ellas dedicamos un apartado a limitar su especificidad en el séptimo arte.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En este orden, el personaje cinematográfico se diferencia de su homólogo literario por tres razones principales: la apariencia concreta, el acceso a la «vida interior» y las condiciones de creación/ recepción. En primer lugar, el hecho de ser encarnado por una actriz o un actor resta abstracción al personaje, que, a pesar de esta premisa, no deja de ser una entidad indeterminada. Aún así, con todas las dotes que el intérprete le cede —imagen, expresividad, gestualidad, movimiento—, sumadas a las labores de producción de maquillaje, peluquería y vestuario, se ofrece al espectador una ilusión mimética imposible de alcanzar por un escritor. La segunda es el acceso a la intimidad psicológica de los seres de ficción. La ventaja que gana el cine en la caracterización física de los personajes, la pierde en la representación de su actividad mental, incluyendo en ella conocimientos, creencias, valores, actitudes, intenciones, afectos, deseos o recuerdos, entre otros. El narrador cinematográfico es una figura silente que no puede acceder a los pensamientos de los personajes. Por ello, la representación de los aspectos citados anteriormente dependen de otras técnicas tales como los diálogos del guion, las localizaciones, el atrezo, la planificación, la iluminación, el montaje y la banda sonora (incluyendo música y voz *over*). La tercera son las condiciones de su creación y recepción. Aunque el director sea el máximo responsable del filme, ya advertimos que su autoría está circunscrita al trabajo de múltiples profesionales, incluyendo, en primera posición, al guionista. Del mismo modo, el tiempo de recepción del personaje en el cine es menor que el empleado en la lectura de la novela, razón por la que las respuestas cognitiva y emocional de los espectadores se formulan de forma diversa, aunque no por ello son menos intensas.

En el segundo subcapítulo nos centramos en la estela que las teorías funcionalistas habían dejado en la teoría fílmica. Bordwell (1988) reconoció que Propp había sido el padre de la narratología cinematográfica. El primer análisis morfológico de una película se realizó en 1976. Así que esta pudiera considerarse una paternidad tardía si no fuera porque el primer filme de cine sonoro se exhibió un año antes de que el ruso publicara su *Morfología del cuento.* Al estudio ya aludido de Peter Wollen (1976) se sumaron otros con el mismo objetivo: probar que el cumplimiento de las funciones y la asociación de los seres ficticios a esferas de acción era posible. Los personajes fueron entonces un punto de apoyo para desarrollar un espacio teórico en ciernes. En otras palabras, eran personajes en busca de una teoría.

Dos años antes del trabajo de Wollen, Allan Williams (1974) ya había probado la operatividad del esquema actancial mítico en *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927). En este caso, así como en otros artículos contemporáneos, el personaje fue eclipsado por la fascinación que

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

produjo el actante por excelencia: el *héroe.* Desde que Williams lo utilizara, el modelo actancial ha tenido presencia en los análisis del personaje cinematográfico, aunque solo como parte complementaria de estos. De hecho, resulta paradójico que la mayoría de estudiosos que lo han empleado en sus trabajos, lo hicieran después de criticar las limitaciones (Vanoye, 1979; Vernet, 1986; Tomasi, 1988; Casetti y di Chio, [1990] 1991; Pérez Rufí, 2016). En cualquier caso, insistimos, lo que queda demostrado es la utilidad que tuvo el valor funcional del personaje para suscitar una discusión que daría origen a otros planteamientos teóricos.

Con amplio recorrido, una de ellas supone entender el personaje como *tipo*, a la que dedicamos el tercer subcapítulo. Bajo esta forma, la construcción del personaje ha de ajustarse a unos rasgos concretos y reconocibles (Eder, Jannidis y Schneider, 2010). Desde un inicio, la crítica observó la necesidad de revisar las convenciones de los géneros cinematográficos para determinar lo que nosotros hemos denominado *tipos narrativos* —el *cowboy*, el detective, el gangster, la *femme fatale* o la heroína melodramática, entre otros—. Estos han acaparado un interés incuestionable, pues la bibiografía sobre los distintos tipos es muy numerosa frente a aquella que se ocupa exclusivamente del personaje. Sin duda, esto es debido al carácter industrial del cine, que, respondiendo a las expectativas de los espectadores, ha repetido continuamente patrones que garantizaban el éxito de la taquilla. Por otro lado, no menor atención ha recibido el personaje comprendido como *tipo social*, que se ajusta a las normas, o como *estereotipo*, que las desafía con el peligro de caer en la marginación (Dyer, [1984] 2006). Con todo, lo cierto es que tipos narrativos y tipos sociales ocupan un lugar destacado en los estudios que se ocupan del análisis del personaje (Vernet, 1986; Tomasi, 1988; Schweinitz, 2010; Hansen, 2012; Pérez Rufí, 2016) y de las dinámicas de su recepción (Tan, 1996; Eder, 2008; Schweinitz, 2011).

En el cuarto subcapítulo atendimos a la categoría de *persona*, calificación que propusieron Casetti y di Chio (1991) siguiendo a Lino Micciché (1979). Esta involucra el mayor grado de individualización del personaje, en el que no caben reparos de identificarlo con un ser de carne y hueso al amparo del pacto de ficción que asumen los espectadores (Chatman: 1990). De esta forma, los autores italianos coincidieron en que, en cuanto *persona*, el personaje es percibido como un individuo dotado de todas las cualidades de un ser humano. Huelga decir, que a diferencia de la teoría de los mundos posibles y del encuadre cognitivo, Chatman, Cassetti y di Chio encuadraron sus reflexiones en un contexto exclusivamente narratológico. Sin desviarse de lo trazado por estos autores, en nuestro país, José Patricio Pérez Rufí (2016) ha ofrecido un excelente análisis de la *persona* cinematográfica.

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Fue Bordwell ([1989] 1995) quien utilizó el término *persona* para referirse al personaje como un esquema elaborado. A diferencia del anterior, lo que nos interesó en este subcapítulo titulado «de la *persona* al modelo mental», fue conocer los procesos de los que se vale el espectador para modelar la *persona* cinematográfica en su mente. Según Bordwell el esquema-persona tiene como resultado un cuerpo humano dotado de actividad perceptual, cognitiva y emocional, con capacidad para comunicarse y alcanzar objetivos. La propuesta de la teoría fílmica no se desligaba demasiado de lo expuesto por los autores que estudiaron el personaje literario con este enfoque. Así, en consonancia, se han utilizado las nociones del ámbito de la cognición social —*mental attribution* (Bordwell, 1995; Persson, 2003), *top-down* y *bottom-up processing* (Ed Tan, 1996) y *dispositions* (Newman, 2006)—, añadiendo además otras aportaciones de la psicología folk (Persson, 2003; Newman, 2006). De los autores mencionados, fue especialmente clarificador el trabajo de Persson, pues tuvo en cuenta todos los procedimientos técnicos que avalan el éxito del reconocimiento de la actividad mental de los personajes. En relación con esto último, finalizamos explicando la posibilidad alternativa que exploraron Smith (1995, 2010, 2011) y Eder (2010). Sin renunciar a las bondades del cognitivismo, pero sin enraizarse en él, los autores complementaron la formulación del modelo mental del esquema-persona con la *dimensión artificial* del personaje entendido como construcción artística. Del mismo modo, ambos consideraron que la formulación de la representación del personaje en las mentes de los espectadores era un paso previo para identificarnos o emocionarnos con él. Esta conclusión nos condujo al último subcapítulo, «del modelo mental al modelo emocional».

Precisamente, Smith fue uno de los que se atrevieron a desestabilizar el andamiaje que la crítica psicoanalítica había armado hasta entonces para construir la *identificación* espectador-personaje. El receptor fílmico era considerado un solar que la experiencia cinematográfica edificaba mediante la *identificación cinematográfica primaria* —identificación con el ojo de la cámara en calidad de sujeto perceptor— y la *identificación cinematográfica secundaria* —identificación del sujeto perceptor con el personaje— (Metz, [1975] 2001). A estas, Alain Bergala (1983) sumó la *identificación primordial*, es decir, el deseo del receptor de adentrarse en el relato y experimentar placer. El hecho de que la crítica psicoanálitica centrara su principal interés en el inconsciente invitó a la filosofía cognitiva, la psicología cognitiva y la psicología social a entrar en escena para explicar de forma alternativa las emociones del espectador.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En lo que respecta a aquellas que motivan los personajes, Smith (1995) concibió las *estructuras de la simpatía* y *de la empatía.* La primera explicaba el proceso en tres fases, desde la construcción del modelo mental hasta la formulación de la jerarquía de personajes preferentes basada en sistemas morales. Asimismo asociada a tres fases, la segunda implicaba simulaciones emocionales y operaciones involuntarias que identifican las reacciones de personajes y espectadores. Ajustándose asimismo a la noción de empatía, Ed Tan (1996) apostó por tres respuestas emocionales prioritarias: la compasión, la simpatía y la admiración. Con su acercamiento emocional al personaje, Smith y Tan inauguraron una línea de investigación en el marco de las ciencias cognitivas que, nosotros, por razones obvias, no pudimos continuar explorando. Aún así, consideramos que el trabajo de Smith debía tener especial cabida en nuestras páginas al tratarse del segundo monográfico, después de aquel publicado por Tomasi (1988), dedicado al personaje en el cine.

Tras lo expuesto, y a pesar de que el personaje cinematográfico ha recibido menor atención que su hermano mayor, sí puede aseverarse que sus pasos han seguido una misma dirección en al menos cuatro caminos teóricos. Los estudios fílmicos comenzaron a estudiar el personaje de la mano de las corrientes formalista y estructuralista. Después perdieron el complejo de seguir las huellas de los estudios literarios gracias a la narratología comparada iniciada por Chatman, en la que el personaje fílmico se ha asentado con comodidad. Pocos años más tarde, la propuesta constructivista que Bordwell inauguró en el seno del paradigma cognitivo se ha desarrollado en paralelo a la articulada en el marco literario. Por último, por el componente industrial del cine, se ha advertido la ventaja del medio audiovisual en lo que respecta a la categorización del personaje, es decir, su asociación a tipos sociales, tipos narrativos y estereotipos.

***

Produce cierto desánimo el hecho de que comenzáramos la redacción de nuestros resultados bajo el epígrafe «el problema del personaje». Durante muchos años, los investigadores no dudaron en señalar los inconvenientes a los que había que enfrentarse para estudiarlo, al mismo tiempo que reclamaban la necesidad de elaborar una propuesta completa. Cincuenta años después de aquellas primeras reivindicaciones, no podemos afirmar que el problema haya quedado resuelto. Lo que sí podemos aseverar es que, probablemente, nunca se solvente. No lo hará si tenemos en cuenta que las dos vías que han situado su estudio —la propuesta mimética y la propuesta

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

antimimética— son las dos caras de una misma moneda. El personaje no es una persona aunque se haya empleado el término *persona* como mejor alternativa para explicar lo que *es* en la esfera de la ficción. El personaje es una contrucción artística aunque reducirlo a palabras o imágenes no puede explicar lo que *es* para aquellos que lo hospedan en la esfera de la realidad. Por lo tanto, el problema del personaje alcanza incluso a su propia definición.

Para lograr un significado, expusimos las que, de común acuerdo con la crítica, son las cinco grandes perspectivas que se han ocupado de esta cuestión en los siglos XX y XXI. Nos referimos a la perspectiva formalista y estructuralista, que lo ha identificado con un *actante*; a la perspectiva semiológica, que lo ha identificado con un *signo*; a la perspectiva cognitiva, que lo ha identificado con un *modelo mental*; a la perspectiva de la semántica de los mundos posibles, que lo ha identificado con una *persona ficcional* o un *individuo no real*; y a la perspectiva de la filosofía metafísica, que lo ha identificado con un *artefacto* u *objeto intencional abstracto.* En segundo lugar, sintetizamos los diversos intentos de unificación planteados en los últimos años por teóricos del medio literario y del medio cinematográfico para comprobar la coincidencia, con algunos matices, de tres posturas en la actualidad: modelo mental, individuo no real y artefacto u objeto (intencional). No cabía por tanto hablar de la materialización de una unificación, sino de la aceptación de la integración de planteamientos en una triada compatible.

Con esta premisa y, habiendo finalizado nuestra investigación, aportamos nuestra definición, que ahora repetimos: el personaje es un ser de ficción (antopomórfico, en la mayoría de ocasiones) ideado por un autor literario o cinematográfico y presentado a través de una serie de informaciones que quedan vertidas en el texto mediante fuentes lingüísticas o audiovisuales. Sin embargo, el personaje no es solo una proyección del autor o una construcción textual, sino también una realidad virtual que emerge en la lectura o en el visionado de la obra gracias a la colaboración no arbitraria del receptor, sino guiada por la información textual y extratextual. Asimismo, la recepción del personaje puede dar lugar a que algunos de ellos puedan convertirse en una *entidad* pública con trascendencia transhistórica y transcultural. En definitiva, el personaje es un producto intersubjetivo y la comunicación narrativa tiene importancia capital en su (re)creación.

Por último, concluimos nuestro trabajo con los que para nosotros son los principales objetos de estudio sobre el personaje narrativo que, a su vez, acogen interesantes claves analíticas. Para explicarlos, adoptamos una vez más una dinámica integradora reuniendo en los distintos bloques aportaciones procedentes de marcos teóricos diversos. Establecimos siete objetos de estudio:

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

«personaje, recepción y construcción»; «personaje y caracterización»; «personaje y clasificación»; «personaje y tipo»; «personaje y mito»; y, finalmente, «personaje y migración».

En el primero examinamos cómo la cooperación lectorial o espectatorial en la «construcción del personaje» se ha ido incorporando progresivamente en las distintas teorías con diversos objetivos. Bien para atribuir al personaje las cualidades y la concretud de un ser humano, o bien para ser consciente de su artificio, y considerarlo representante de un tema, de un género, de una ideología, de un universo ficcional de un autor o de una operación transficcional o transmedial, el personaje necesita al lector. Del mismo modo, el lector necesita al personaje como principal responsable del goce emocional que deriva del pacto de la ficción, o como necesario aliado para incorporar a su capital cultural las convenciones de un género, las decisiones técnicas y narrativas de un creador o las características de la época de la historia literaria o cinematográfica en las que se inscribe, por citar algunos ejemplos. En suma, el personaje «crea» al receptor, al mismo tiempo que el receptor «crea» al personaje.

Con el segundo objeto de estudio reflexionamos sobre la relación establecida entre personaje y acción. Lejos quedan los planteamientos de Aristóteles a la luz de la evolución de este vínculo. La atención prestada al personaje en las últimas décadas ha permitido ensanchar y enriquecer la noción de acción. Ya no puede ser entendida como lo que el personaje visiblemente ejecuta (acción) o padece (acontecimiento), sino como aquello que piensa, siente, manifiesta, reacciona, enuncia y, por supuesto, materializa o no materializa. De hecho, si apostáramos por una mayor precisión, convendría establecer actos mentales (emocionales, intencionales, conscientes e inconscientes), actos de habla (voluntarios e involuntarios) y otros actos públicos no incluidos anteriormente. Así, la progresión teórica no solo ha evidenciado la dilatación de la noción de *acción*, sino también la de *motivación*, que pone de relieve la equidistancia que existe entre la acción y el personaje.

En el tercer objeto de estudio planteamos cuestiones relativas a la caracterización. Del mismo modo, este concepto se ha beneficiado de la puesta en escena de la participación de lectores y espectadores. Tras lo estudiado, cabría diferenciar la *presentación* del personaje de la *representación* del personaje. La primera haría referencia a la información vertida en el texto y a los modos de distribuirla en él mediante las aportaciones directas o indirectas del narrador (o meganarrador cinematográfico) y los personajes. La segunda, que está condicionada a la primera, se asociaría a la recepción e incluiría las inferencias textuales y las referencias extratextuales del lector/espectador para elaborar el modelaje mental del personaje. En consecuencia, la

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

caracterización del personaje depende de la óptica desde la que se focalice su estudio. Estamos convencidos de que este término continuará originando profundas discusiones en adelante. Teniendo en cuenta que la caracterización es el resultado de una toma de decisiones —que afectan al personaje y se materializan de forma implícita y explícita en la obra narrativa—, sería interesante plantear la responsabilidad que tiene en ello el autor (implícito). Nosotros tan solo nos atrevemos a señalar esta intuición.

El cuarto objeto de estudio lo dedicamos a la clasificación del personaje, pues era indispensable referirnos la posición que este ocupa en una determinada jerarquía y lo que le diferencia del resto de homólogos posicionados. En cuanto al ordenamiento de carácter funcional, recuperamos la clásica oposición de protagonista/antagonista, así como la división primario/secundario/terciario, entre otras. Por la complejidad del personaje, también nos centramos en las taxonomías que se han concretado después de que Forster trazara el binomio plano/redondo en 1927. Por último, por su carácter referencial, distinguimos personajes imaginados de aquellos inspirados en personas reales.

La categorización del personaje a través de su asociación a distintos tipos fue el quinto objeto de estudio que delimitamos. Para ello empleamos tres nociones: el *arquetipo*, ligado al significado que le ha otorgado la crítica mítica y la mitocrítica; el *tipo social*, incluyendo el *estereotipo* como miembro representativo de una situación de marginalidad en la sociedad; y el *tipo narrativo*, como emblema de una tradición literaria o cinematográfica generalmente coligada a los géneros. Además, nos interesamos por varias cuestiones tales como la dinámica intertextual a la que obedece su genealogía; la relación transfronteriza que existe entre el tipo social y el tipo narrativo; la modificación e, incluso, subversión del tipo narrativo con la evolución de los géneros; y, por último, las dinámicas de recepción del tipo en virtud del proceso cognitivo *top-down* que emplean lectores y espectadores. Asimismo, también cedimos un espacio a los distintos tipos de héroes que ha establecido la crítica.

El sexto objeto de estudio fue protagonizado por el *personaje mítico.* Desde las aportaciones de la crítica mítica y la mitocrítica, el desarrollo teórico del mito ha tenido amplia acogida en el seno de la literatura comparada, frecuentemente, para explorar los personajes y las narrativas que lo han incorporado. Sumándonos a aquellos que han ofrecido una taxonomía, nosotros distinguimos cinco paradigmas de personajes míticos. Asimismo, las especiales características de este personaje evidencian la elevación de su dimensión sintética por encima de cualquier otra, cuestión sobre la que también reflexionamos.

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Por último, en el séptimo objeto de estudio tratamos la migración de los seres de ficción, que da origen a *individuos itinerantes*, *personajes transtextuales*, *personajes transmediales* o *personajes transficcionales*, entre otras concepciones estudiadas. Con regularidad, la denominación y distinción de estos depende del fenómeno que los acoge. Los personajes transtextuales viajan a través de los textos como los transmediales lo hacen a través de distintos medios. Sin embargo, como adujo Richard Saint-Gelais (2011), el personaje transficcional no es la consecuencia de un fenómeno, sino la causa de su emergencia. De cualquier modo, el objetivo que ha guiado a unos y otros autores es la búsqueda de los modos y grados en los que la *identidad* de estos migrantes se advierte en los pliegues de su construcción artística. Vuelve a reafirmarse también aquí la misma paradoja. ¿Puede un objeto abstracto intencionalmente diseñado mediante complejas operaciones transversales poseer una identidad? Con razón puede decirse que el personaje no se acaba nunca.

***

Fundamentamos la introducción de nuestro trabajo con los efectos que un solo personaje ha provocado en la sociedad y en la cultura, por lo que, como muestra de agradecimiento, nos emociona especialmente despedirnos con él. Durante muchas décadas, como Peter Pan, la teoría del personaje se negó a crecer. Tampoco esta quería afrontar los problemas que aguardaba su madurez. De aquello hace ya mucho tiempo. En la actualidad, el personaje es hospedado en un espacio teórico múltiple, complejo y rico, en el que se albergan importantes interrogantes del ser y el conocimiento humanos.

Prestemos atención al fragmento citado de *Peter and Wendy* (J.M. Barrie, 1911) al inicio de estas conclusiones. La fantasía hace posible que una madre acceda al pensamiento de sus hijos. De ellas le llama la atención especialmente una palabra: «Peter». Aparece dispersa en las mentes de John y Michael, pero continuas veces en la de Wendy, incluso en letras mayúsculas. Tan solo un *signo* al que le asocia un significado: «descarado». Un significado que produce una *impresión.* Una impresión que despierta la formulación de expectativas y la atribución de cualidades a un *objeto abstracto.* Un objeto abstracto que empieza a parecerse a un *individuo* que podría ser real. Una realidad en la imaginación de su hija, que la está colmando de emoción. Una emoción que, por supuesto, no se percibe en las mentes de John y Michael, pero que la señora Darling comprende muy bien, aun sabiendo que a ella no le afecta directamente.

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Quien haya acogido nuestro trabajo se habrá dado cuenta de que, en las líneas anteriores, aparecen conceptos asociados a algunos de los senderos teóricos que hemos transitado. No hay una única forma de aproximarse al personaje, pero todas ellas pueden conjugarse y, sobre todo, compartirse. Precisamente, porque en el acto de leer una novela o de visionar una película, el personaje es una abstracción real convencionalmente compartida y conjuntamente construida. En ese encuentro, el personaje es público y, al mismo tiempo, íntimamente privado; indefinido y, al mismo tiempo, profundamente reconocible; ajeno y, al mismo tiempo, indiscutiblemente propio; autónomo y, al mismo tiempo, estrictamente dependiente; artificial y, al mismo tiempo, aparentemente real; inmortal y, al mismo tiempo, en definitiva, irremediablemente humano.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BIBLIOGRAFÍA

ABBOTT, H. Porter. 2002. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

____. 2011a. A Question of Leverage: A Response to Alan Palmer's "Social Minds". *Style*, 45 (2), pp. 325-329. Disponible en: «https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.45.2.325?seq=1» [Consulta: 10 enero 2017].

____. 2011b. Reading Intended Meaning Where None is Intended: A Cognitivist Reappraisal of the Implied Author. *Poetics Today*, 32 (3), pp. 459-485.

____. 2018. Character, Singularity and Rethorical Modeling. *Style*, 52 (1-2), pp. 148-153. Disponible en: «https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.52.1-2.0148» [Consulta: 3 noviembre 2023].

ABRAMS, Dominic y Michael HOGG. 1998. *Social Identifications: A Social Psychology of Intergroup Relations and Group Processes.* Nueva York: Routledge.

ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo. 2012. *El teatro en el cine.* Madrid: Cátedra.

ADAM, Jean-Michel. 1984. *Le récit.* París: PUF.

ÁLAMO FELICES, Francisco. 2006. La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas. *SIGNA*, 15, pp.189-213. Disponible en: «http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6133» [Consulta: 7 enero 2019].

____. 2013. El monólogo como modalidad del discurso del personaje en la narración. *Lingüística y literatura*, 64, pp. 179-20. Disponible en: «http://www.scielo.org.co/pdf/linli/n64/n64a10.pdf» [Consulta: 2 septiembre 2018].

____. 2013. Introducción a la configuración narratológica de los conceptos literarios de héroe y antihéroe. *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 19, pp. 180-195. Disponible en: «https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201319590» [Consulta: 14 febrero 2023].

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. 1998. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín.* Alicante: Universidad de Alicante.

ALLEN, Richard. 2011. Cognitive Film Theory. En: ALLEN, Richard y Malcolm TURVEY, eds. *Wittgenstein*, *Theory and the Arts.* Londres: Routledge, pp. 174-209.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ALLEN, Robert C. y Douglas GOMERY. 1995. *Teoría y práctica de la historia del cine.* Barcelona: Paidós.

ALLPORT, Gordon W. 1931. What is a Trait in Personality? *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, 25 (4), pp. 368-372.

____. 1954. *The Nature of Prejudice.* Reading: Addison-Wesley

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia. 2002. *Espacios narrativos.* León: Universidad de León.

AMEZCUA GÓMEZ, David. 2011. *La teoría literaria de Northrop Frye.* ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás y Juan Carlos GÓMEZ ALONSO, dirs. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en: «http://hdl.handle.net/10486/9765» [Consulta: 8 enero 2021].

ANDERSON, Joseph. D. 1996. *The Reality of Illusion*: *An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

ARAMBURU, Fernando. 2016. *Patria.* Barcelona: Tusquets.

ARISTÓTELES. 2004. *Poética*. Madrid: Alianza Editorial.

ARNHEIM, Rudolf. 1957. *Film as Art.* Londres: University of California Press.

ASENSI PÉREZ, Manuel. 2016. Teoría de los modelos de mundo y teoría de los mundos posibles. *Actio nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 0, pp. 38-55. Disponible en: «https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/6974» [Consulta: 11 mayo 2019].

ATARAMA-ROJAS, Tomás, Lucía CASTAÑEDA-PURIZAGA y Claudia AGAPITO-MESTA. 2017. Los arquetipos como herramientas para la construcción de historias: análisis del mundo diegético de "intensamente". *Ámbitos. Revista andaluza de comunicación.* 36, pp. 1-16. Disponible en: «https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16851142003» [Consulta: 30 abril 2021].

AUMONT, Jacques. 1992. *La imagen.* Barcelona: Paidós.

AUMONT, Jacques y Michel MARIE. 2015. *Diccionario teórico y técnico del cine.* Buenos Aires: La marca editora.

AUSTIN, John L. 1991. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones.* Barcelona: Paidós.

AYUSO DE VICENTE, María Victoria, Consuelo GARCÍA GALLARÍN y Sagrario SOLANO SANTOS. 1990. *Diccionario Akal de términos literarios.* Madrid: Akal.

BADDELEY, Adam. 2000. The Episodic Buffer: A New Component of Working Memory?. *Trends in Cognitive Sciences*, 4 (11), pp. 417-423. Disponible en:

USC DE COMPOSTELA

«https://www.cell.com/action/showPdf?pii=S1364-6613%2800%2901538-2» [Consulta: 1 febrero 2020].

BADDELEY, Adam y Graham HITCH. 1974. Working Memory. En BROWER, Gordon H., ed. *The Psychology of Learning and Motivations: Advances in Research and Theory.* Nueva York: Academic Press, pp. 47-89.

BAJTÍN, Mijaíl. 1982. *Estética de la creación verbal*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1982.

____. 2003. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Madrid: Alianza Editorial.

____. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

____. 2000. *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. Madrid: Taurus México.

BAL, Mieke. 1990. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.

____. 1994. Plaidoyer pour un personnage plat: à propos d'une page de Proust. En: LAVERGNE, Gérard, coomp. *Le personnage Romanesque.* Niza: Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, pp. 11-28.

BANFIELD, Ann. 1982. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge.

BARLETT, Frederic C. 1995. *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology.* Nueva York. Cambridge University Press

BARON-COHEN, Simon. 1995. *Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind*. Cambridge: The MIT Press.

BARTHES, Roland. 1964. *Éléments de sémiologie.* París: Seuil.

____. 1970. Introducción al análisis estructural de los relatos. En: BARTHES, Roland, ed. *Análisis estructural del relato.* Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 9-43.

____. 1987. La muerte del autor. *El susurro del lenguaje.* Barcelona: Paidós, pp. 65-71.

____. 2004. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

BAUDRY, Jean-Louis. 1980. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. En: CHA, Theresa Hak Kyung, ed. *Apparatus. Selected Writings.* Nueva York: Tanam Press, pp. 25-37.

BAUTISTA NARANJO, Esther. 2013. *La reescritura del mito de don Quijote en la novela de lengua inglesa y de lengua francesa en los siglos XIX y XX.* MIGUEL ALFONSO, Ricardo y Juan HERRERO CECILIA, dirs. Tesis doctoral. Universidad de Castilla la Mancha. Disponible en: «http://hdl.handle.net/10578/3478» [Consulta: 21 mayo 2021].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BECERRA SUÁREZ, Carmen. 1997. *Mito y literatura (estudio comparado de Don Juan).* Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.

____. 2002. Aproximación ao estudio do espacio; o espacio literario e o espacio fílmico. *Boletín Galego de Literatura*, 27 (1), pp. 25-38. Disponible en: «https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/1976» [Consulta: 22 octubre 2019].

BELLEMIN-NOËL, Jean. 1988. *Psychanalyse et Littérature.* París: Presses Universitaires de France.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. 1992. *Palabras transparentes: La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra.

BENVENISTE, Émile. 1997. *Problemas de lingüística general*. Madrid: Siglo XXI editores.

BERGALA, Alain. 2008. El cine y su espectador. En: BERGALA, Alain, Jacques AUMONT, Michel MARIE y Marc VERNET, eds. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje.* Buenos Aires: Paidós, pp. 227-291.

BERGER, Carole. 1978. Viewing as Action: Film and Reader Response Criticism. *Film Quaterly*, 6 (2), pp. 144-151. Disponible en: «https://www.jstor.org/stable/43795669» [Consulta: 21 abril 2019].

BERTETTI, Paolo. 2014. Toward a Tipology of Transmedia Characters. *International Journal of Communication*, 8, pp. 2344-2361. Disponible en: «https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/2597» [Consulta: 2 septiembre 2023].

____. 2022. The Contribution of Semiotics to a Theory of Transmedia Characters. *Narrative*, 30 (2), pp. 226-232. Disponible en: «https://dx.doi.org/10.1353/nar.2022.0029.» [Consulta: 2 septiembre 2023].

BETTETINI, Gianfranco. 1986. *La conversación audiovisual.* Madrid: Cátedra.

BLACK, John B., James A. GALAMBOS y Stephen J. READ. 1984. Comprehending Stories and Social Situations. En: WYER, Robert S. y Thomas K. SRULL, eds. *Handbook of Social Cognition. Vol. 3.* Londres: Erlbaum, pp. 45-86.

BOBES NAVES, María del Carmen. 1983. El espacio literario en «La Regenta». *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 33, pp. 117-130. Disponible en: «https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=144023» [Consulta: 2 febrero 2021].

____. 1985. *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta».* Madrid: Gredos.

____. 1986. Retórica del personaje novelesco. *Castilla: Estudios de literatura*, 11, pp. 37-56. Disponible en: «http://uvadoc.uva.es/handle/10324/15342» [Consulta: 7 octubre 2017].

____. 2018. *El personaje literario en el relato.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

USC DE COMPOSTELA

BOLTER, Jay David y Richard GRUSING. 1999. *Remediation: Understanding New Media.* Cambridge, MA: MIT Press.

BOOTH, Wayne C. 1974. *La retórica de la ficción.* Barcelona: Antoni Bosch.

____. 2002. Is There an "Implied" Author in Every Film? *College Literature*, 29 (2), pp. 124-131. Disponible en: «www.jstor.org/stable/25112641» [Consulta: 21 octubre 2019].

____. 2005. Resurrection of the Implied Author. En: PHELAN, James y Peter RABINOWITZ, eds. *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 75-89.

BORDWELL, David. 1988. ApProppriations and ImProppriеties: Problems in the Morphology of Film Narrative. *Cinema Journal*, 27 (3), pp. 5-20.

____. 1995. *El significado del filme*: *Inferencia y retórica en la interpetación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.

____. 1996. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

____. 2009. Cognitive Theory. En: LIVINGSTONE, Paisley y Carl PLATINGA, eds. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Nueva York: Routledge, pp. 86-97.

BORDWELL, David y Kristin THOMPSON. 1995. *El arte cinematográfico: Una introducción.* Barcelona: Paidós.

BORDWELL, David, Kristin THOMPSON y Janet STAIGER. 1997. *El cine clásico de Hollywood: Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960.* Barcelona: Paidós.

BORDWELL, David y Noël CARROLL. 1996. Introduction. En: BORDWELL, David y Noël CARROLL, eds. *Post-Theory*: *Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, pp. xiii-xvii.

BOURNEUF, Roland y Réal OUELLET.1985. *La novela.* Barcelona: Ariel.

BOWIE, Malcolm. 1993. *Lacan.* Cambridge: Harvard University Press.

BOWER, Gordon B., John B. BLACK y Terrence J. TURNER. 1979. Scripts in Memory for Text. *Cognitive Psychology*, 11, pp. 177-220.

BRADLEY, Andrew C. 1990. *Shakespearean Tragedy: Lectures of Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth.* Londres: Macmillan.

BRANIGAN, Edward. 1984. *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film.* Berlín: Mouton.

____. 1992. *Narrative Comprehension and Film.* Nueva York: Routledge.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BREMOND, Claude. 1970. La lógica de los posibles narrativos. En: BARTHES, Roland, ed. *Análisis estructural del relato.* Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 87-109.

BREWER, Marilyn. 1988. A Dual Process Model of Impression Formation. En: WYER Jr., Robert S. y Thomas K. Srull, eds. *Advances in Social Cognition (Volume I).* Hillsdale: Erlbaum, pp. 1-36.

BREWER, William y Glenn V. NAKAMURA. 1984. The Nature and Function of Schemas. En: WYER, Robert S. y Thomas K. SRULLL, eds. *Handbook of Social Cognition. Vol. I.* Londres: Erlbaum, pp. 119-160.

BROOKS, Cleanth y Robert P. WARREN. 1959. *Understanding Fiction.* Nueva York: Appleton Century-Crofts.

BROWN, Rupert. 1995. *Prejudice: Its Social Psychology.* Oxford: Blackwell.

BRUNEL, Pierre. 1992. *Mythocritique. Théorie et parcous.* París: Presses Universitaires de France.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. 1992. *El concepto de género y la literatura picaresca.* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando y María do Cebreiro RÁBADE VILLAR. 2006. *Manual de teoría de la literatura.* Madrid: Castalia.

CALVINO, Italo. 1993. *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid: Siruela.

CAMPBELL, Joseph. 2020. *El héroe de las mil caras.* Gerona: Atalanta.

CARROLL, Nöel. 1990. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart.* Nueva York: Routledge.

____. *A Philosophy of Mass Art.* Oxford: Clarendon/ Oxford University Press.

CASAS, Arturo. 1994. Pragmática y poesía. En: VILLANUEVA, Darío, coomp. *Avances en Teoría de la literatura (Estética de la recepción*, *Pragmática*, *Teoría empírica y Teoría de los polisistemas.* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 229-308.

CASETTI, Francesco. 1989. *El film y su espectador.* Madrid: Cátedra.

____. 1993. *Teorie del cinema (1945-1990).* Milano: Gruppo Editoriale Fabbri Bompiani.

CASETTI, Francesco y Federico di CHIO. 1991. *Cómo analizar un film.* Barcelona: Paidós.

CASTAÑEDA, Héctor Neri. 1979. Fiction and Reality: Their Fundamental Connections. En: WOODS, John y Thomas PAVEL, eds. *Formal Semantics and Literary Theory. Poetics* (A special issue), 8, pp. 31-62.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CASTILLA DEL PINO, Carlos. 1989. La construcción del *self* y la sobreconstrucción del personaje. En: CASTILLA DEL PINO, Carlos, coomp. *Teoría del personaje.* Madrid: Alianza, pp. 21-38.

____. 1990. La construcción del personaje. En: MAYORAL, Marina, coord. *El personaje novelesco.* Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura, pp. 35-42.

____. 1994. El psicoanálisis, la hermenéutica del lenguaje y el universo literario. En: AULLÓN DE HARO, Pedro, ed. *Teoría de la crítica literaria.* Madrid: Trotta, pp. 295-386.

CASTRO DE PAZ, José Luis. 1995. Man of the West. El héroe novelesco y el crepúsculo del western clásico. *Vértigo. Revista de cine*, 12, pp. 52-55. Disponible en: «http://hdl.handle.net/10251/43042» [Consulta: 20 abril 2021].

____. 1994. El psicoanálisis, la hermenéutica del lenguaje y el universo literario. En: AULLÓN DE HARO, Pedro, ed. *Teoría de la crítica literaria.* Madrid: Trotta, pp. 295-386.

CAUTÍN EPIFANI, Violeta. 2014. Enfoque cognitivo para la comprensión de narraciones: una mirada desde la psicología discursiva y el modelo de indexación de eventos. *Literatura y Lingüística*, 29, pp. 271-292. Disponible en: «https://doi.org/10.29344/0717621X.29.92» [Consulta: 11 mayo 2017].

CERCAS, Javier. 2009. *Soldados de Salamina.* Barcelona: Tusquets.

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

____. 1993. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film.* Ithaca: Cornell University Press.

CLEMENTE FERNÁNDEZ, M.ª Dolores. 2009. *El héroe del western. América vista por sí misma.* Madrid: Editorial Complutense.

COHAN, Steven. 1983. Figures beyond the Text: A Theory of Readable Character in the Novel. *Novel*, 17, pp. 5-27.

COHN, Dorrith. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.

COLM HOGAN, Patrick. 2003. *The Mind and its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*. Nueva York: Cambridge University Press.

____. 2011. *Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories*. Lincoln: University of Nebraska Press.

CRITTENDEN, Charles. 1991. *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects.* Ithaca: Cornell University Press.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CULPEPER, Jonathan. 2001. *Language and Characterisation: People in Plays and Other Texts*. Nueva York: Routledge.

____. 2002. A Cognitive Stylistic Approach to Characterisation. En: SEMINO, Elena y Jonathan CULPEPER, eds. *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*. Filadelfia: John Benjamins, pp. 251-257.

CULLER, Jonathan. 1978. *La poética estructuralista. El estructuralismo*, *la lingüística y el estudio de la literatura.* Barcelona: Anagrama.

CUNNINGHAM, Michael. 2003. *Las horas.* Barcelona: El Aleph Editores.

CUNQUEIRO, Álvaro. 1969. *Un hombre que se parecía a Orestes.* Barcelona: Destino.

CURRIE, Gregory. 1999. Narrative Desire. En: PLATINGA, Carl y Greg. M. SMITH, eds. *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 183-199.

____. 2008. *The Nature of Fiction.* Nueva York: Cambridge University Press.

DAVIDSON, Donald. *Essays on Actions and Events.* Oxford: Clarendon Press.

DAVIS, Mark H., Jay G. HULL, Richard D. YOUNG y Gregory G. WARREN. 1987. Emotional Reactions to Dramatic Film Stimuli: The Influence of Cognitive and Emotional Empathy. *Journal of Personality and Social Psychology*, 52 (1), pp. 126-133.

DELIBES, Miguel. 1985. *Las ratas.* Barcelona: Círculo de lectores.

DIENGOTT, Nilli. 1993. Implied Author. Motivation and Theme and Their Problematic Status. *Orbis Litterarum*, 48, pp. 181-193.

DOLEŽEL, Lubomír. 1973. *Narrative Modes in Czech Literature.* Toronto: University of Toronto Press.

____.1979. Extensional and Intensional Narrative Worlds. *Poetics*, 8 (1-2), pp. 193-211.

____. 1985. Pour une typologie des mondes fictionnels. En: PARRET, Herman y Hans-George RUPRECHT, eds. *Exigences et perspectives de la sémiotique: Recueil d'hommages por A. J. Greimas.* Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, pp. 7-23.

____.1999. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles.* Madrid: Arco Libros.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. 1981. Literatura y actos del lenguaje. *Anuario de letras*, 19, pp. 89-132.

DUCHAN, Judith F., Gail A. BRUDER y Lynne E. HEWITT, eds. 1995. *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective.* Hillsdale: Lawrence Erlbaum.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV. 1974. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje.*Buenos Aires: Siglo XXI editores.

DURAND, Gabriel. 1981. *Las estructuras antropológicas del imaginario.* Madrid: Taurus.

____. 1993. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra.* Barcelona: Anthropos.

DYER, Richard. 2001. *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética. Capítulo complementario de Paul McDonald.* Barcelona: Paidós.

____. 2006. Stereotyping. En: DURHAM, Meenakshi Gigi y Douglas KELLNER, eds. *Media and Cultural Studies: Keyworks.* Malden: Blackwell Publishing, pp. 354-365.

ECO, Umberto. 1978. Possible Worlds and Text Pragmatics: "Un drame bien parisien". *Versus*, 19-20, pp. 5-72.

____. 1992. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.

____. 1993. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo.* Barcelona: Lumen.

____. 2000. *Tratado de semiótica general.* Barcelona: Lumen.

EDER, Jens. 2003. Narratology and Cognitive Theories of Reception. En: KINDT, Tom y Hans HARALD, eds. *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory.* Berlín: de Gruyter, pp. 277-302.

____. 2008. Feelings in Conflict: *A Clockwork Orange* and the Explanations of Audiovisual Emotions. *Projections*, 2 (2), pp. 66-84. Disponible en: «http://www.berghahnjournals.com/view/journals/projections/2/2/projections.2.issue-2.xml» [Consulta: 15 diciembre 2017].

____. 2010. Understanding Characters. *Projections*, 4 (1), pp. 16-40. Disponible en: «http://www.berghahnjournals.com/view/journals/projections/4/1/proj040103.xml» [Consulta: 20 diciembre 2017].

EDER, Jens, Fotis JANNIDIS y Ralf SCHNEIDER. 2010. Characters in Fictional Worlds: An Introduction. En: EDER, Jens, Fotis JANNIDIS y Ralf SCHNEIDER, eds. *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media.* Berlín: De Gruyter, pp. 3-64.

EISENSTEIN, Sergei. 1988. The Montage of Attractions. En: TAYLOR, Richard, ed. *S. M. Eisenstein: Selected Works. Volume 1 Writings,1922-34.* Londres: British Film Institute, pp. 39-59.

ELIADE, Mircea. 2000. *Aspectos del mito.* Barcelona: Paidós.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ELLIS, John. 1974. *The Theory of Literary Criticism. A Logical Analysis.* Berkeley: University of California Press.

EMMOTT, Chaterine. 1997. *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective.* Oxford: Oxford University Press.

ENCISO, Giazú y Ali LARA. 2103. El giro afectivo. *Athenea digital*, 13 (3), pp. 101-119. Disponible en: «https://atheneadigital.net/article/view/v13-n3-lara-enciso» [Consulta: 3 febrero 2024].

ERENS, Patricia. 1977. *Sunset Boulevard:* A Morphological Analysis. *Film Reader*, 2, pp. 92-94.

ERICSSON, Anders y Walter KINTSCH. 1995. Long-Term Working Memory. *Psychological Review*, 102, pp. 211-245.

ESCANDELL, M. Victoria. 2006. *Introducción a la pragmática.* Barcelona: Ariel.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. 2016. *Diccionario de terminos literarios.* Madrid: Alianza Editorial.

EZQUERRO, Milagros. 1990. La paradoja del personaje. En: MAYORAL, Marina, coord. *El personaje novelesco.* Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura, pp. 13-18.

FAUCONNIER, Gilles y Mark TURNER. 1998. Conceptual Integration Networks. *Cognitive Science*, 22 (2), pp. 133-187.

____. 2002. *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities.* Nueva York: Basic Books.

FELL, John L. 1977. Vladimir Propp in Hollywood. *Film Quaterly*, 30 (3), pp. 19-28.

FELMAN, Shoshana. 1987. *Jacques Lacan and the Adventure of Insight: Psychoanalysis in Contemporary Culture.* Cambridge: Harvard University Press.

FERRERAS, Juan Ignacio. 1973. *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX.* Madrid: Edicusa.

FISH, Stanley E. 1970. Literature in the Reader: Affective Stylistics. *New Literary History*, 2 (1), pp. 123-162. Disponible en: «https://www.jstor.org/stable/468593» [Consulta: 20 octubre 2019].

____. 1980. *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities.* Cambridge: Harvard University Press.

FISHELOV, David. 1990. Types of Character, Characteristics of Types. *Style*, 24 (3), pp. 422-439.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FISKE, Susan.T y Shelley L. Taylor. 1984. *Social Cognition.* Nueva York: McGraw-Hill.

FLUDERNIK, Monika. 1996. *Towards a 'Natural' Narratology.* Londres: Routledge.

FORSTER, Edward M. 1983. *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.

FOUCAULT, Michel. 1969. Qu'est-ce qu'un auteur? *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63 (3), pp. 73-104.

FOWLES, JOHN. 1995. *La mujer del teniente francés.* Anagrama: Barcelona.

FRANÇOIS, Jéromine y Álvaro CEBALLOS VIRO. 2018. Introducción. En: FRANÇOIS, Jéromine y Álvaro CEBALLOS VIRO, eds. *El personaje transficcional en el mundo hispánico.* Liège: Presses Universitaires de Liège, pp. 7-36.

FREGE, Gottlob. 1952. On Concept and Object. En: GEACH, Peter y Max BLACK, eds. *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege.* Oxford: Blackwell.

FRENZEL, Elisabeth. 1980. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.

FRIEDMAN, Norman. 1955. Point of View in Fiction: Development of a Critical Concept. *PMLA*, 70, pp. 1160-1184.

____.1975. *Form and Meaning in Fiction.* Atenas: University of Georgia.

FROW, John. 2014. *Character & Person.* Nueva York: Oxford University Press.

FRYE, Northrop, 2000. *Anatomy of Criticism.* New Jersey: Princeton University Press.

____. 2005. Los arquetipos de la literatura. En: CUESTA ABAD, José Manuel y Julián JIMÉNEZ HEFFERNAN, eds. *Teorías literarias del siglo XX.* Madrid: Akal, pp. 703-716.

FIELD, Syd. 2005. *El manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso.* Madrid: Plot.

GADAMER, Hans-Georg. 1999. *Verdad y método I*. Madrid: Sígueme.

GALVÁN MORENO, Luis. 2009. Mito, interés y compromiso: arquetipos narrativos en los libros de caballerías. *RILCE: revista de filología hispánica*, 25 (1), pp. 102-121. Disponible en: «https://doi.org/10.15581/008.25.1.102-121» [Consulta: 2 mayo 2021].

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. 1996. *La comunicación literaria. El lenguaje literario I.* Madrid: Arco Libros.

GARCÍA GUAL, Carlos. 2003. *Diccionario de mitos.* Madrid: Siglo XXI de España Editores.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GARCÍA LANDA, José Ángel. 2009-2010. Múltiples lectores implícitos. *Cuadernos de investigaciones filológicas*, 35-36, pp. 63-75. Disponible en «https://doi.org/10.18172/cif.1509» [Consulta: 13 enero 2017].

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. 1993. *El texto narrativo.* Síntesis: Madrid.

____. 1997. Teorías de la ficción literaria: los paradigmas. En: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, ed. *Teorías de la ficción literaria.* Madrid: Arco Libros, pp. 11-40.

____. 2012. La pretendida resurrección del autor en la narrativa contemporánea. *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, XV (2), pp. 51-71. Disponible en: «https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4141642» [Consulta: 23 septiembre 2019].

GASCÓN-VERA, Elena. 1992. El narcisismo redimido: *Eros* y *Philia* como solución ético-política en Agustín Gómez-Arcos. En: VALLES CALATRAVA, José R. coord. *Escritores españoles exiliados en Francia: Agustín Gómez Arcos.* Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 99-119.

GAUDREAULT, André. 1988. *Du littéraire au filmique. Système du récit.* París: Méridiens Klincksieck.

GAUDREAULT, André y François JOST. 1995. *El relato cinematográfico.* Barcelona: Paidós.

GAUT, Berys. 1999. Identification and Emotion in Narrative Film. En: PLATINGA, Carl y Greg. M. SMITH, eds. *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 200-216.

GENETTE, Gérard. 1970. Fronteras del relato. En: BARTHES, Roland, ed. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 193-208.

____. 1989. *Figuras III.* Barcelona: Lumen.

____. 1989. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado.* Madrid: Taurus.

____. 1991. *Ficción y dicción.* Barcelona: Lumen.

____. 1998. *Nuevo discurso del relato.* Madrid: Cátedra.

GERRIG, Richard J. y David W. ALLBRITTON. 1990. A Construction of Literary Character: A View from Cognitive Psychology. *Style*, 24 (3), pp. 380-391.

GHISLOTTI, Stefano. 2008. *Repetita iuvant: Mnemotecniche del film narrative*. Bérgamo: Bergamo University Press.

GIBSON, James J. 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception.* Houghton: Mifflin and Company.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GIBSON, Walker. 1950. Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers. *College English*, 11 (5), pp. 265-269. Disponible en: « https://www.jstor.org/stable/585994» [Consulta: 20 septiembre 2019].

GOLDMANN, Lucien. 1975. *Para una sociología de la novela.* Madrid: Ediciones Ayuso.

GOMBRICH, Ernst H. 1960. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation.* Nueva York: Pantheon Books.

GÓMEZ CANSECO, Luis. 1997. El hombre inocente. Arquetipos y estructuras míticas en dos novelas de Rafael Sánchez Mazas. *Exemplaria*, 1, pp. 111-136. Disponible en: «http://hdl.handle.net/10272/1724» [Consulta: 2 mayo 2021].

GÓMEZ MORENO, Marta y Elena Carolina HEWITT HUGHES. 2016. Estudio de la obra de Stevenson sobre la base de la teoría de Jung del arquetipo de la sombra en *El extraño caso del Dr. Jekill y Mr. Hyde. Alpha*, 42 (1), pp. 51-76. Disponible en: «https://doi.org/10.32735/S0718-2201201600042%25x» [Consulta: 30 abril 2021].

GONZÁLEZ, José Félix. 2007. *El héroe del western crepuscular. Dinosaurios de Sam Peckinpah.* Madrid: Fundamentos.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. 2012. *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood.* Valladolid: Castilla ediciones.

GORDILLO ÁLVAREZ, Inmaculada. 2010. Carmen: paradigmas míticos, históricos y narrativos del mito. En: UTRERA MACÍAS, Rafael y Virginia GUARINOS, eds. *Carmen global: el mito en las artes y en los medios audiovisuales.* Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 61-80. Disponible en: « http://hdl.handle.net/11441/25599» [Consulta: 25 mayo 2021].

GRACIA LANA, Julio Andrés. 2013. Heroínas actuales. "De tu ventana a la mía", de Paula Ortiz. Análisis de personajes en base a la noción de arquetipo reformulada por Jean Shinoda Bolen. Un enfoque feminista. *Revista Latente*, 11, pp. 145-154. Disponible en: «http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/4411» [Consulta: 30 abril 2021].

GRAVES, Barbara y Carl H. FREDERIKSEN. 1991. Literary Expertise in the Description of a Fictional Narrative. *Poetics*, 20, pp. 1-26. Disponible en: «https://doi.org/10.1016/0304-422X(91)90031-J» [Consulta: 8 mayo 2018].

GREGORY, Richard. 1970. *The Intelligent Eye.* Londres: Weidenfeld & Nicholson.

GREIMAS, Algirdas Julien. 1976. *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos.

GREIMAS, Algirdas Julien y Joseph Courtés. 1982. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* Madrid: Gredos.

GRICE, Paul H. 1975. Logic and Conversation. En: COLE, Peter y Jerry L. MORGAN, eds. *Sintax and Semantic. Speech Acts.* Nueva York: Academic Press, pp. 41-58.

USC DE COMPOSTELA

____. 1989. *Studies in the Way of Words.* Cambridge: Harvard University Press.

GRODAL, Torben. 1997. *Moving Pictures*: *A New Theory of Film Genres*, *Feelings and Cognition*. Oxford: Clarendon Press.

GRUESO PASCUAL, Paula. 2019. *El proceso de adaptación en el personaje: del signo semiótico al signo psicoanalítico.* SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, dir. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: «https://eprints.ucm.es/56485/» [Consulta: 8 enero 2020].

GULLÓN, Ricardo. 1979. *Psicologías del autor y lógicas del personaje.* Madrid: Taurus.

____. 1980. *Espacio y novela.* Barcelona: Antoni Bosch.

GUTIÉRREZ DELGADO, Ruth. 2012. El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico. *Ámbitos: revista andaluza de comunicación*, 21, pp. 43-62. Disponible en «http://hdl.handle.net/11441/67384» [Consulta: 12 abril 2020].

HALÁSZ, László, ed. 1987. *Literary Discourse: Aspects of Cognitive and Social Psychological Approaches.* Berlín: de Gruyter.

HALL, Stuart. 1980. Decoding and Encoding. En: HALL, Stuart, Dorothy HOBSON, Andrew LOWE y Paul WILLIS, eds. *Culture*, *Media*, *Language.* Londres: Hutchinson, pp. 117-128.

HAMBURGER, Käte. 1995. *La lógica de la literatura.* Madrid: Visor.

HAMILTON, David L. 1979. A Cognitive-Attributional Analysis of Sterereotyping. En: BERKOWITZ, Leonard, ed. *Advances in Experimental Social Psychology*. Nueva York: Academic Press, pp. 53-81.

HAMILTON, David L. y Tina K. TROLIER. 1986. Stereotypes and Stereotyping: an Overview of the Cognitive Approach. En: DOVIDIO, John F. y Samuel L. GAERTNER, eds. *Prejudice, Discrimination, and Racism.* Orlando: Academic Press, pp. 127-163.

HAMON, Philippe. 1977. Pour un statut sémiologique du personnage. *Poétique du récit*. París: Seuil, pp. 115-180. [Traducción de Danuta Teresa Mozejko de Costa Disponible en: «https://es.scribd.com/document/337656457/08-Hamon-Personaje» [Consulta: 19 abril 2019] (pp. 1-25)].

HANSEN, Per Krogh. 2008. Unreliable Narration in Simultaneous Narration. En: D'HOKER, Elke y Gunther MARTENS, eds. *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlín: de Gruyter, pp. 317-338.

____. 2012. Formalizing the Study of Character: Traits, Profiles, Possibilities. En: ROSSHOLM, Göran y Christer JOHANSSON, eds. *Disputable Core Concepts of Narrative Theory.* Berna: Peter Lang, pp. 99-118.

USC DE COMPOSTELA

HANSON, Bruce K. 2011. *Peter Pan on Stage and Screen (1904-2010).* Jefferson: McFarland & Company.

HARSHAW (HRUSHOVSKI), Benjamin. 1984. Fictionality and Fields of Reference: Remarks on a Theoretical Framework. *Poetics Today*, 5 (2), pp. 227-251. Disponible en: «https://www.jstor.org/stable/1771931» [Consulta: 18 mayo 2021].

HARTNER, Marcus. 2012. Constructing Literary Character and Perspective: An Approach from Psychology and Blending Theory. En: SCHNEIDER, Ralf y Marc HARTNER, eds. *Blending and the Study of Narrative. Approaches and Applications.* Berlín: De Gruyter, pp. 85-120.

HARVEY, William James. 1965. *Character and the Novel*. Londres: Chatto & Windus.

HEIDBRINK, Henriette. 2010. Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of the Research. En: EDER, Jens, Fotis JANNIDIS y Ralf SCHNEIDER, eds. *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media.* Berlín: De Gruyter, pp. 67-111.

HEIDER, Fritz. 1958. *The Psychology of Interpersonal Relations.* Nueva York: Wiley.

HELMS, Laure. 2018. *Le personnage de roman.* París: Armand Colin.

HENDERSON, Brian. 1983. Tense, Mood, and Voice in Film (Notes after Genette). *Film Quaterly*, 36 (4), pp. 4-17.

HERMAN, David. 2003. *Narrative Theory and the Cognitive Sciences.* Stanford: CSLI Publications.

____. 2007. Cognition, Emotion, and Consciousness. En: HERMAN, David, ed. *The Cambridge Companion to Narrative*. Nueva York: Cambridge University Press, pp. 245-260.

____. 2013a. Cognitive Narratology. En: HÜHN, Peter, Jan Christoph MEISTER, John PIER y Wolf Schmid, eds. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburgo: Hamburg University. Disponible en: «http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/cognitive-narratology-revised-version-uploaded-22-september-2013» [Consulta: 7 febrero 2016].

____. 2013b. *Storytelling and the Sciences of Mind*. Cambridge: The MIT Press.

HERMOSILLA ÁLVAREZ, María Ángeles. 1992. La técnica objetiva en un relato de Ignacio Aldeacoa: «En el kilómetro 400». En: HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, ed. *Teoría, crítica e historia literaria. Seminario de teoría de la literatura.* Cádiz: Imprenta la Voz, pp. 315-329.

____. 2003. La relación madre e hija en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres. *Lecturas: imágenes*, 2. pp. 337-358.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

____. 2008. El «realismo intencional» de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*. En: JIMÉNEZ HEFERNAN, Julián, ed. *La tropelía. Hacia el coloquio de los perros*. Madrid: Artemisa ediciones, pp. 225-266.

____. 2011. Procedimientos visuales en la hermenéutica de Wolfang Iser. *Ambitos. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 25, pp. 21-31 Disponible en: «http://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/6633» [Consulta: 2 febrero 2016].

____. 2012. La interpretación como actividad cognitiva en la escuela de Costanza. En: CALERO, María Luisa y María Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ, eds. *Lenguaje, literatura y cognición*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, pp. 61-77.

HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, Víctor. 2010. De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta. *Frame*, 6, 2010, pp. 196-218 «http://fama2.us.es/fco/frame/frame6/estudios/1.10.pdf» [Consulta: 21/04/2019].

HERRERO CECILIA, Juan. 2018. *Reescrituras de los mitos en la literatura contemporánea. El mito de Don Quijote, de Pigmalión, del Inmortal, y otros.* Beau Bassin: Editorial Académica Española.

HERRERO CECILIA, Juan y Montserrat MORALES PECO. 2008. La palabra permanente del mito y su reescritura a través del tiempo. En: HERRERO CECILIA, Juan y Montserrat MORALES PECO, coords. *Reeescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y literatura comparada.* Ciudad Real: Universidad de Castilla la Mancha, pp. 13-28.

HINTON, Perry. 2000. *Stereotypes, Cognition and Culture.* Filadelfia: Psychology Press.

HOCHMAN, Baruch. 1985. *Character in Literature*. Ithaca: Cornell University Press.

HOFFNER, Cynthia y Joanne CANTOR. 1991. Perceiving and Responding to Mass Media Characters. En: BRYANT, Jennings y Dolf ZILLMANN, eds. *Responding to the Screen: Reception and Reaction Processes.* Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.

HOWELL, Robert. 1998. Semantics of Fiction. En: CRAIG, Edward, ed. *The Routledge Encyclopedia of Philosophy*, 3. Londres: Routledge, pp. 280-285.

IBÁÑEZ MORENO, Ana. 2006. Análisis del mito de la madre terrible mediante un estudio comparado de *La casa de Bernarda Alba* y *Como agua para chocolate. Espéculo*. *Revista de Estudios Literarios*, 32. Disponible en: «http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/mitomad.html» [Consulta: 30 abril 2021].

IGLESIAS SANTOS, Montserrat. 1994. La estética de la recepción y el horizonte de expectativas. En: VILLANUEVA, Darío, coomp. *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la recepción, Pragmática, Teoría empírica y Teoría de los Polisistemas).* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 35-116.

INGARDEN, Roman. 1973a. *The Literary Work of Art.* Evanston: Northwestern University Press.

USC DE COMPOSTELA

____. 1973b. *The Cognition of the Literary Work of Art.* Evanston: Northwestern University Press.

ISER, Wolfang. 1983. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

____. 1987a. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.

____. 1987b. El proceso de lectura: un enfoque fenomenológico. En: MAYORAL, José Antonio, coomp. *Estética de la recepción.* Madrid: Arco Libros, pp. 215-245.

JAHN, Manfred. 1997. Frames, Preferences and the Reading of Third-Person Narratives: Toward a Cognitive Narratology. *Poetics Today*, 18 (4), pp. 441-468. Disponible en: «https://sites.ualberta.ca/~dmiall/Cognitive/Readings/Jahn_1997.pdf»[Consulta: 4 abril 2017].

____. 2005. Cognitive Narratology. En: HERMAN, David, Marie-Laure RYAN y Manfred JAHN, eds. *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Nueva York: Routledge, pp. 67-71.

JANNIDIS, Fotis. 1999. Der nützliche Autor. Möglichkeiten eines Begriffs zwischen Text und historichem Kontext. En: JANNIDIS, Fotis, ed. *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tubinga: Niemeyer, pp. 353-390.

____. *Figur und Person.* 2004. *Beitrag zu einer historichen Narratologie*. Berlín: de Gruyter.

____. 2009. Character. En: HÜNH, Peter, John PIER, Wolf SCHMID y JÖRG SCHÖNERT, eds. *The Handbook of Narratology*. Berlín: de Gruyter, pp. 14-30.

JAUSS, Hans Robert. 1987. El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. En: MAYORAL, José Antonio, ed. *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros. pp. 59-87.

____. 1992. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia literaria.* Madrid: Taurus.

____. 2013. *La historia de la literatura como provocación.* Madrid: Gredos.

JENKINS, Henry. 2003. Transmedia Storytelling. Moving Characters from Books to Films to Video Games Can Make Them Stronger and More Compelling. *MIT Technology Review*. Disponible en:«https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling» [Consulta: 3 septiembre 2023].

____. 2006. *Convergence Culture: Where Old and the New Media Collide.* Nueva York: Nueva York University Press.

JESPERSEN, Otto. 1968. *The Pilosophy of Grammar.* Londres: George Allen an Unwin Ltd.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

JOHNSON-LAIRD, Philip N. 1983. *Mental Models: Towards a Cognitive Science of Language, Inference, and Consciousness.* Cambridge: Harvard University Press.

JONGENEEL, Els. 2008. The Deconstruction of the First-Person Narrator in the French New Novel. En: D'HOKER, Elke y Gunther MARTENS, eds. *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlín: de Gruyter, pp. 303-317.

JONQUET, Thierry. 1984. *Mygale.* París: Gallimard.

JOST, François. 2004. The Look: From Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology. En: STAM, Robert y Alessandra RAENGO, eds. *A Companion to Literature and Film.* Oxford: Blackwell, pp. 71-80.

JOUVE, Vincent. 1992. Pour une analyse de l'effet-personnage. *Litterature*, 85, pp. 103-111. Disponible en: «https://doi.org/10.3406/litt.1992.2607» [Consulta: 11 junio 2021].

____. 1998. *L'effet-personnage dans le roman.* París: Presses Universitaires de France.

JUNG, Carl. G. 1962. *Símbolos de transformación.* Buenos Aires: Paidós.

____. 1991. *Arquetipos e inconsciente colectivo.* Barcelona: Paidós.

JOYCE, James. 2022. *Ulises.* Barcelona: Lumen.

KELLEY, Harold. 1973. The Processes of Causal Attribution. *American Psychologists*, 28, pp. 107-128.

KITSES, Jim. 1970. *Horizon West.* Bloomington: Indiana University Press.

KOZLOFF, Sarah. 1988. *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film.* Los Ángeles: University of California Press.

KRIPKE, Saul. 1963. Semantical Considerations on Modal Logic. *Acta Philosophica Fennica*, 16, pp. 83-94.

____. 1972. *Naming and Necessity.* Cambridge: Harvard University Press.

LABARTHE, André. 2002. El lugar del espectador, entrevista con J. L. Comolli. En: COMOLLI, Jean-Louis, ed. *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine.* Buenos Aires: Sigmur/ Cátedra La Farla, pp. 167-178.

LAGUNA MARTÍNEZ, Ana. 2019. El arquetipo de Job en la narrativa en alemán de entreguerras: Roth, Döblin y Ungar. *Ámbitos. Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 41, pp. 63-76. Disponible en: «http://hdl.handle.net/10396/19018» [Consulta: 30 abril 2021].

LAMARQUE, Peter. 1998. Fictional Entities. En: CRAIG, Edward, ed. *The Routledge Encyclopedia of Philosophy Vol. 3*. Londres: Routledge, pp. 663-666.

USC DE COMPOSTELA

LANSER, Susan. 1981. *The Narrative Act: Point of View in Fiction.* Princeton: Princeton University Press.

____. 1992. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice.* Ithaca: Cornell University Press.

LARIVAILLE, Paul. 1974. L'Analyse (morpho) logique du récit. *Poétique*, 19, pp. pp. 368-388.

LÁZARO CARRETER, Fernando. 1987. La literatura como fenómeno comunicativo. En: MAYORAL, José Antonio, coomp. *Pragmática de la comunicación literaria.* Madrid: Arco Libros, pp. 151-170.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1972. *Antropología estructural.* Buenos Aires: Eudeba. Editorial universitaria de Buenos Aires.

____. 2011. *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades.* México D.F.: Siglo XXI.

LEWIS, David. 1978. Truth in Fiction. *American Philosophical Quaterly*, 15, pp. 37-46.

____. 1986. *On the Plurality of Worlds.* Oxford: Blackwell Publishers.

LINTVELT, Jaap. 1981. *Essai de typologie narrative: le "point de vue".* París: Jose Corti.

LIPPMANN, Walter. 1922. *Public Opinion.* Nueva York: Macmillan.

LIVINGSTON, Paisley. 1996. Characterization and Fictional Truth in the Cinema. En: BORDWELL, David y Noël CARROL, eds. *Post-Theory*: *Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, pp. 149-174.

LÓPEZ NAVIA, Santiago. 1996. *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones.* Madrid: Universidad Europea de Madrid/ CEES Ediciones.

LOTMAN, Jurij. 1977. *The Structure of the Artistic Text*. Michigan: University of Michigan.

LOWE, Lisa. 1986. The Orient as Woman in Flaubert's *Salammbo* and *Voyage en Orient. Comparative Literature Studies*, 23 (1), pp. 44-58. Disponible en: «https://www.jstor.org/stable/40246608» [Consulta: 27 agosto 2023].

LUBBOCK, Percy. 1957. *The Craft of Fiction.* Londres: Cape.

LUKÁCS, Georg. 1971. *Teoría de la novela.* Barcelona: Ediciones Siglo XX.

MAESTRO, Jesús G. 1994a. Semiología del personaje literario en *La melodramática vida de Carlota-Leopolda. Archivum*, 44-45. pp. 447-495.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

____. 1994b. Cervantes y Avellaneda. Creación y transducción del sentido en la elaboración del «Quijote». En: ASCUNCE ARRIETA, José Ángel, coord. *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario I.* Kassel: Reichenberger, pp. 309-341.

MAGNY, Claude-Edmonde. 1972. *La era de la novela norteamericana.* Buenos Aires: Juan Goyanarte.

MANDLER, Jean Matter. 1984. *Stories, Scripts, and Scenes: Aspects of Schema Theory*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum.

MARGENOT, John B. 2001. Imaginería demoníaca en *Luna de lobos* y *La lluvia amarilla. Hispanic Journal*, 22 (2), pp. 495-509. Disponible en: «https://www.jstor.org/stable/44284683» [Consulta: 2 mayo 2021].

MARGOLIN, Uri. 1986. The Doer and the Deed. Action as a Basis for Characterization in Narrative. *Poetics Today*, 7 (2), pp. 205-225.

____. 1990. Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective. *Poetics Today*, 11 (4), pp. 843-873.

____. 1996. Characters and Their Versions. En: MIHAILESCU, Cain y Walid HAMARNEH, eds. *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology and Poetics*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 113-132.

____. 2005. Character. En: HERMAN, David, Marie-Laure RYAN y Manfred JAHN, eds. *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Nueva York: Routledge, pp. 52-57.

____. 2007. Character. En: HERMAN, David, ed. *The Cambridge Companion to Narrative*. Nueva York: Cambridge University Press, pp. 66-80.

____. 2010. From Predicates to People like Us. Kinds of Readerly Engagement with literary Characters. En: EDER, Jens, Fotis JANNIDIS y Ralf SCHNEIDER, eds. *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media.* Berlín: De Gruyter, pp. 400-416.

MARRONE, Gianfranco. 1986. *Sei autori in cerca del personaggio. Un problema di semiotica narrativa.* Turín: Centro Scientifico Torinese.

____. 2003. *Montalbano. Affermazioni e transformazioni di un eroe mediatico.* Roma: Rai-Eri.

MARTÍN JIMÉNEZ, 1993. *Mundos del texto y géneros literarios.* A Coruña: Universidad de A Coruña.

____. 2005. *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional.* Berna: Peter Lang.

MARTÍN PÉREZ, Ángela. 2015. Otra vez el mar y la psicología de Carl Gustav Jung. *The Quiet Corner Interdisciplinary Journal*, 1 (1), pp. 57-67. Disponible en: «http://digitalcommons.uconn.edu/tqc/vol1/iss1/2» [Consulta: 30 abril 2021].

UVA DE COMUNICACIÓN

MARTÍNEZ BONATI, Félix. 1973. Die Logische Struktur der Dichtung. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 47, pp. 185-200.

____. 1981. *Fictive Discourse and the Structures of Literature: A Phenomenological Approach.* Ithaca: Cornell University Press.

MARTÍNEZ-FALERO, Luis. 2013. Literatura y mito: Desmitificación, intertextualidad, reescritura. *SIGNA*, 22, pp. 481-496. Disponible en: «https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6363» [Consulta: 21 mayo 2021].

MASSUMI, Brian. 1995. The Autonomy of Affect. *Cultural Critique*, 31, pp. 83-109. Disponible en: «https://www.jstor.org/stable/1354446» [Consulta: 3 febrero 2024].

MAURIAC, François. 1955. *El novelista y sus personajes*. Buenos Aires: Emecé.

McHALE, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. Londres: Routledge.

MEINONG, Alexius. 1981. Teoría del objeto. *Cuadernos de crítica*, 13. Ciudad de México: instituto de investigaciones filosóficas, pp. 1-18.

MERVIS, Carolyn B. 1980. Category Structure and the Development of Categorization. En: SPIRO, Rand J., Bertram C. BRUCE y William F. BREWER, eds. *Theoretical Issues in Reading Comprehension: Perspectives from Cognitive Psychology, Linguistics, Artificial Intelligence, and Education.* Londres: Erlbaum, pp. 279-307.

METZ, Christian. 1970. La gran sintagmática del film narrativo. En: BARTHES, Roland, ed. *El análisis estructural del relato.* Buenos Aires: Editorial Tiempo contemporáneo, pp. 147-154.

____. 1971. *Langage et cinéma.* París: Larousse.

____. 2001. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine.* Barcelona: Paidós.

MEUTSCH, Dietrich. 1986. Mental Models in Literary Discourse: Towards the Integration of Linguistic and Psychological Levels of Description. *Poetics*, 15, pp, 307-331.

MEYER, Bruce. 2008. *Héroes: Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura.* Madrid: Siruela.

MIALL, David. 1988. Affect and Narrative. A Model of Response to Stories. *Poetics*, 17, pp. 259-272. Disponible en: «https://sites.ualberta.ca/~dmiall/reading/Miall_Model_1988.pdf» [Consulta: 28 diciembre 2019].

____. 1990. Readers' Responses to Narrative: Evaluating, Relating, Anticipating. *Poetics*, 19 (4), pp. 323-329. Disponible en: «https://sites.ualberta.ca/~dmiall/MiallPub/Miall_Narrative_1990.pdf» [Consulta: 28 diciembre 2019].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

____. 2006. *Literary Reading: Empirical and Theoretical Studies.* Nueva York: Peter Lang Publishing.

MICCICHÈ, Lino. 1979. *La ragione e lo sguardo. Saggi e note sul cinema.* Cosenza: Lerizi.

MINSKY, Marvin. 1975. A Framework for Representing Knowledge. En: WINSTON, Peter, ed. *The Psychology of Computer Vision.* Nueva York: McGraw-Hill, pp. 211-277.

MORENO, Fernando Ángel y Eliana DUKELSKY. 2012. El lenguaje de lo siniestro: Deconstruyendo el mito de Peter Pan. En: En: MUÑOZ CORCUERA, Alfonso y Elisa T. Di BIASE, eds. *Barrie, Hook, and Peter Pan. Studies in Contemporary Myth.* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 224-243.

MORO, Javier. 2011. *El imperio eres tú.* Barcelona: Planeta.

MORRIS, Charles W. 1985. *Fundamentos de la teoría de los signos.* Barcelona: Paidós.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1977. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.

MÜLLER, Günther. 1968. Erzählzeit und erzähite Zeit. En: MÜLLER, Günther, ed. *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze.* Darmstadt: WBG, pp. 269-286.

MULVEY, Laura. 2001. Placer visual y cine narrativo. En: WALLIS, Brian, ed. *Arte después de la modernidad.* Madrid: Akal, pp. 366-377.

MÜNSTERBERG, Hugo. 2004. *The Film: A Psychological Study.* Nueva York: Dover.

MUÑOZ CORCUERA, Alfonso. 2012. Reescribiendo Peter Pan: la indefinición de un mito con múltiples originales. *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, 10, pp. 290-325. Disponible en: «https://revistas.webs.uvigo.es/index.php/AILIJ/article/view/910» [Consulta: 17 de septiembre de 2020].

MUÑOZ CORCUERA, Alfonso y Elisa T. Di BIASE. 2012. Introducción. En: MUÑOZ CORCUERA, Alfonso y Elisa T. Di BIASE, eds. *Barrie, Hook, and Peter Pan. Studies in Contemporary Myth.* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. vii-xxxvii.

MURO MUNILLA, Miguel Ángel. 2007-2008. *Carmen*: la construcción del texto y del mito español a partir del tópico de un viajero romántico francés. *Cuadernos de investigación filológica*, 33-34, pp. 167-192. Disponible en: «https://doi.org/10.18172/cif.1492» [Consulta: 28 mayo 2021].

NEALE, Steve. 2005. *Genre and Hollywood.* Nueva York: Routledge.

NEIRA MARTÍNEZ, Santiago. 2019. *La vigencia de los arquetipos en* Olvidado rey Gudú *de Ana María Matute: una aproximación hermeneútica*. Tesis doctoral, Universidad Iberoamericana. Disponible en: « http://ri.ibero.mx/handle/ibero/2430» [Consulta: 2 mayo 2021].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

NEIRA PIÑEIRO, Mª del Rosario. 2003. *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Arco Libros.

NEISSER, Ulric. 1967. *Cognitive Psychology.* Nueva York: Prentice Hall.

NEWMAN, Michael Z. 2005. *Characterization in American Independent Cinema.* Tesis doctoral. University of Wisconsin-Madison. Disponible en: «https://es.scribd.com/document/46840/Chapter-2-Typing» [Consulta: 7 febrero 2020].

____. 2006. Characterization as Social Cognition in *Welcome to the Dollhouse. Film Studies*, 8 (1), pp. 53-56. Disponible en: «https://doi.org/10.7227/FS.8.7» [Consulta: 4 febrero 2020].

____. 2011. *Indie: An American Film Culture.* Nueva York: Columbia University Press.

NÜNNING, Ansgar. 1989. *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung.* Trier: WVT.

NÚÑEZ DE LA FUENTE, Sara. 2014. El arquetipo de la gran madre: una lectura junguiana de *La puerta de los pájaros. Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 12, pp. 157-179. Disponible en: « https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/view/1514» [Consulta: 30 abril 2021].

ODIN, Roger. 1998. Historia de los paradigmas. La teoría del cine revisada. *Archivos de la filmoteca*, 28, pp. 81-99.

OHMANN, Richard. 1987. Los actos de habla y la definición de literatura. En: MAYORAL, José Antonio, coomp. Madrid: Arco Libros, pp. 11-34.

ORTIZ-OSÉS, Andrés. 1994. Presentación. En: KERÉNYI, Karl, Erich NEUMANN, Gershom SCHOLEM y James HILLMAN, eds. *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo de Eranos I.* Barcelona: Anthropos, pp. 9-16.

PALMER, Alan. 2004. *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press.

____. 2011. Social Minds in Fiction and Criticism. *Style*, 45 (2), pp. 196-240. Disponible en: «https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.45.2.196?seq=1» [Consulta: 17 mayo 2017].

PARAÍSO, Isabel. 1995. *Literatura y psicología.* Madrid: Síntesis. ´

____. 2009. Crítica arquetípica: la estructura demónica en el tema del doble. *RILCE: revista de filología hispánica* , 25 (1), pp. 69-81. Disponible en: «https://doi.org/10.15581/008.25.1.69-81» [Consulta: 2 mayo 2021].

PARDO GARCÍA, Pedro Javier. 2011. Cine, literatura y mito. Don Quijote en el cine, más allá de la adaptación. *Arbor*, 187 (748), pp. 237-246. Disponible en: «https://doi.org/10.3989/arbor.2011.748n2004» [Consulta: 28 mayo 2021].

PARSONS, Terence. 1980. *Nonexistent Objects.* New Haven: Yale University Press.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PAVEL, Thomas. 1986. *Fictional Worlds.* Cambridge: Harvard University Press.

____. 1997. Las fronteras de la ficción. En: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, ed. *Teorías de la ficción literaria.* Madrid: Arco Libros, pp. 171-179.

PAZ GAGO, José María. 2002. Teorías semióticas y semiótica fílmica. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales- Universidad Nacional de Jujuy*, 17, pp. 371-387. Disponible en: «https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18501721» [consulta: 30 noviembre 2019].

____. 2004. Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico textual. *SIGNA*, 13, pp. 199-232. Disponible en: «http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6095» [consulta: 30 noviembre 2019].

PEÑA-ARDID, Carmen. 1996. *Literatura y cine: una aproximación comparativa.* Madrid: Cátedra.

PÉREZ BOWIE, José Antonio. 2004. Teatro y cine. Un permanente diálogo intermedial. *Arbor*, 177 (699/700), pp. 573-594.Disponible en: «http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/596/598» [Consulta: 17 enero 2020].

____. 2008. *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

____. Personaje y actor en el cine biográfico. En: FRANÇOIS, Jéromine y Álvaro CEBALLOS VIRO, eds. *El personaje transficcional en el mundo hispánico.* Lieja: Presses Universitaires de Liège, pp. 163-178.

PÉREZ-REVERTE, Arturo. 1995. *La piel del tambor.* Alfaguara: Madrid.

PÉREZ RUFÍ, José Patricio. 2007. La construcción narrativa del personaje en el cine de Bardem. *Frame: Revista de cine de la biblioteca de la facultad de comunicación*, 2, s. p. Disponible en «http://fama2.us.es/fco/frame/frame2/estudios/1.12.pdf» [Consulta: 17 enero 2020].

____. 2008. El análisis actancial del personaje: una vision crítica. *Espéculo. Revista de studios literarios*, 38, s. p. Disponible en: «http://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/modactan.html» [Consulta: 16 enero 2020].

____. 2016. Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y palabra: Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en comunicación*, 20 (95), pp. 534-552. Disponible en: «http://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685» [Consulta: 17 enero 2020].

____. 2017. El género cinematográfico como elemento condicionante de la dimensionalidad del personaje del cine clásico de Hollywood: características de los personajes cinematográficos redondos y planos. *AdMIRA. Análisis de medios*, *imágenes y relatos audiovisuales*, **5**, pp. 1-33. Disponible en: «https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/76046» [Consulta: 18 enero 2020].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PERRY, Menakhem. 1979. Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meanings [With an Analysis of Faulkner's "A Rose for Emily". *Poetics Today*, **1** (1/2), pp. 35-64; 311-361. Disponible en: «https://www.jstor.org/stable/1772040» [Consulta: 5 mayo 2021].

PERSSON, Per. 2003. *Understanding Cinema. A Psychological Theory of Moving Imagery*. Cambridge: Cambridge University Press.

PETERSON, James. 1994. *Visions of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Anvant-Garde Cinema (Contemporary Film & Television Series).* Detroit: Wayne State University Press.

PHELAN, James. 1989. *Reading people*, *Reading plots: Character*, *Progression*, *and the Interpretation of Narrative*. Chicago: The University of Chicago Press.

____. 2005. *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Nueva York: Cornell University Press.

____. 2011a. The Implied Author, Deficient Narration, and Nonfiction Narrative: Or, What's Off-Kilter in *The Year of Magical Thinking* and *The Diving Bell and the Butterfly?*" *Style*, 45 (1), pp. 119-137.Disponible en:«https://www.jstor.org/stable/pdf/10.5325/style.45.1.119.pdf?seq=1» [Consulta: 11 enero 2017].

____. 2011b. Toward a Rhetorical Perspective on Social Minds. *Style*, 45 (2), pp. 319-324. Disponible en: «https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.45.2.319?seq=1» [Consulta: 17 mayo 2017].

____. 2015. Rhetorical Theory, Cognitive Theory, and Morrison's 'Recitatif': from Parallel Play to Productive Collaboration. En: ZUNSHINE, Lisa, ed. *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 120-135.

____. 2017. *Somebody Telling Somebody Else: A Rethorical Poetics of Narrative.* Columbus: Ohio University Press.

____. 2018. *Authors*, *Resources*, *Audiences*: *Toward a Rethorical Poetics of Narrative. Style*, 52 (1-2), pp. 1-34. Disponible en: «https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.52.1-2.0001» [Consulta: 5 noviembre 2023].

PHELAN, James y John FROW. 2022. Character as Rethorical Resource: Mimetic, Thematic, and Synthetic in Fiction and Non-Fiction. *Narrative*, 30 (2), pp. 256-267. Disponible en: «https://dx.doi.org/10.1353/nar.2022.0015» [Consulta: 5 noviembre 2023].

PIÑERA TARQUE, Ismael. 2009. *Mundos narrativos: relato literario y relato fílmico*. Kassel: Reichenberger.

PIÑERA TARQUE, Ismael y Rosana LLANOS LÓPEZ. 2002. Transducción dramática y transducción fílmica. En: ROMERA CASTILLO, José, ed. *Del teatro al cine y la television en la segunda mitad del siglo XX.* Madrid: Visor, pp. 381-398.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PLATINGA, Alvin. 1974. *The Nature of Necessity.* Oxford: Clarendon Press.

PLATINGA, Carl. 2013. The Affective Power of Movies. En: SHIMAMURA, Arthur P., ed. *Psychocinematics: Exploring Cognition at the movies*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 94-113.

PLATINGA, Carl y Greg M. SMITH. 1999. Introduction. En: PLATINGA, Carl y Greg M. SMITH, eds. *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 1-17.

POUILLON, Jean. 1946. *Temps et roman.* París: Gallimard.

POYATO, Pedro. 2006. De la "Carmen" de Mérimée a la "Conchita" de Buñuel en *Ese oscuro objeto de deseo. Annali on line di Ferrara-Lettere*, 1 (2), pp. 158-170. Disponible en: «http://dx.doi.org/10.15160/1826-803X/94» [Consulta: 25 mayo 2020].

POZUELO YVANCOS, José María. 1988. *Del formalismo a la neorretórica.* Madrid: Taurus.

____. 1989. *La teoría del lenguaje literario.* Madrid: Cátedra.

____. 1993. *Poética de la ficción.* Madrid: Síntesis.

____. 1994a. La teoría literaria en el siglo XX. En: VILLANUEVA, Darío, coord. *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, pp. 69-98.

____. 1994b. La ficcionalidad: estado de la cuestión. *SIGNA*, 3, pp. 265-284.

PRATT, Mary Louise. 1977. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse.* Bloomington: Indiana University Press.

PRINCE, Gerald. 1971. Notes toward a Characterization of Fictional Narratees. *Genre*, 4, pp. 100-105.

____. 1973. Introduction à l'étude du narrataire. *Poetique*, 14, pp. 178-196.

____. 1982. *Narratology. The Form and Functioning of Narrative.* Berlín: Mouton.

____. 2001. El narratario. En: SULLÀ ÁLVAREZ, Enric, ed. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX.* Barcelona: Crítica, pp. 151-162.

____. 2003. *Dictionary of Narratology.* Lincoln: University of Nebraska Press.

PROPP, Vladimir. 1998. *Morfología del cuento.* Madrid: Akal.

PROSPER RIBES, Josep. 2015. La presencia del narratario en el relato audioviudal. *SIGNA*, 24, pp. 463-478. Disponible en: «http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/14698» [Consulta: 20 noviembre 2019].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PUJANTE SEGURA, Carmen. 2010. El mito de Carmen a finales del siglo XX: Desmitificación o remitificación. En: COTS, Montserrat y Antonio MONEGAL, coords. *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada Vol. 1*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra/ SELGyC, pp. 379-390.

QUINE, Willard Van Orman. 1953. On What There is. En: QUINE, Willard Van Orman, ed. *From a Logical Point of View. Nine Logico-Philosophical Essays.* Cambridge: Harvard University Press.

RABATÉ, Jean Michel. 2001. *Jacques Lacan: Psychoanalysis and the Subject of Literature.* Houndmills: Palgrave.

RABINOWITZ, Peter J. 1987. *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus: Ohio State University Press.

RAMÍREZ BERG, Charles. 2002. *Latino Images in Film. Stereorypes, Subversion, Resistance.* Austin: University of Texas Press.

RAPAPORT, William J. 1978. Meinongian Theories and a Russellian Paradox. *Nous*, 12, pp. 153-180.

REBOUL, Jean. 1972. Sarrasine o la castración personificada. En: GREEN, André, Jean NASSIF y Jean REBOUL, eds. *Objeto, castración y fantasía en el psicoanálisis.* Buenos Aires: Siglo XXI editores, pp. 69-77.

REICHER, Maria E. 2010. The Ontology of Fictional Characters. En: EDER, Jens, Fotis JANNIDIS y Ralf SCHNEIDER, eds. *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media.* Berlín: De Gruyter, pp. 111-133.

REIS, Carlos y Ana Cristina LOPES. 2002. *Diccionario de narratología*. Salamanca: Almar.

REISZ DE RIVAROLA, Susana. 1979. Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria. *Leixis*, 3 (2), pp. 99-170. Disponible en: «https://doi.org/10.18800/lexis.197902.001» [Consulta: 18 mayo 2021].

RESCHER, Nicholas. 1975. *A Theory of Possibility: A Constructivistic and Conceptualist Account of Possible Individuals and Possible Worlds.* Oxford: Blackwell.

REVERT, Jordi. 2015. Grecia-Europa. El plano-secuencia y la identidad en el cine de Theo Angelopoulos. *Eu-topías*, 9, pp. 47-59. Disponible en: « http://eu-topias.org/grecia-europa-el-plano-secuencia-y-la-identidad-en-el-cine-de-theo-angelopoulos/» [Consulta: 29 mayo 2021].

RICHARDSON, Brian. 2006. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction.* Columbus: Ohio State University Press.

_____. Singular Text, Multiple Implied Readers. *Style*, 41 (3), pp. 259-274. Disponible en: «https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.41.3.259» [Consulta: 12 enero 2017].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

____. 2010. Transtextual Characters. En: EDER, Jens, Fotis JANNIDIS y Ralf SCHNEIDER, eds. *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media.* Berlín: De Gruyter, pp. 527-541.

RICKHEIT, Gert, Wolfang SCHNOTZ y Hans STROHNER. 1985. The Concept of Inference in Discourse Comprehension. En: RICKHEIT, Gert y Hans STROHNER, eds. *Inferences in Text Processing.* Amsterdam: North Holland, pp. 3-49.

RICOEUR, Paul. 1981. Mimesis and Representation. *Annals of Scholarship*, 2 (3), pp. 15-32.

____. 1984. *Temps et récit. Tome II: La configuration dans le récit de fiction.* París: Le Seuil.

RIDLEY, Rosalind. 2016. *Peter Pan and the Mind of J. M. Barrie: An Exploration of Cognition and Consciousness.* Newcastle: Cambridge Scholars.

RIFFATERRE, Michael. 1971. *Essais de stylistique structural.* París: Flammarion.

RIMMON-KENAN, Shlomith. 2002. *Narrative Fiction*: *Contemporary Poetics*, Londres: Routledge.

ROCA SIERRA, Marcos. 2003. *La construcción del sujeto en la narrativa española actual*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

____. 2005. La subjetividad narrativa posmoderna: procesos determinantes. *Rlit*, 67 (134), pp. 333-348. Disponible en: «https://doi.org/10.3989/revliteratura.2005.v67.i134.98» [Consulta: 12 enero 2020].

RODRÍGUEZ, Juan Carlos. 1994. *La literatura del pobre.* Granada: Comares.

RODRÍGUEZ, Adriana Azucena. 2022. *Caracter/ Carácter: El personaje literario*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. 1989. *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*. Murcia: Universidad de Murcia.

ROMERA CASTILLO, José. 1989. Francia en el teatro de Antonio Gala. En: LAFARGA, Francisco, coord. *Imágenes de Francia en las letras hispánicas.* Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias, pp. 191-200.

RORTY, Amélie Oksenberg. Characters, Persons, Selves, Individuals. 2000. En: McKEON, Michael, ed. *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 537-553.

ROSCH, Eleanor. 1975. Cognitive Representations of Semantic Categories. *Journal of Experimental Psychology: General*, 104, pp. 192-233.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ROSENDO, Nieves. 2016. Character-Centred Transmedia Narratives: Sherlock Holmes in the 21st Century. *Artnodes. E-Journal on Art, Science and Technology*, 18, pp. 20-27. Disponible en: « https://www.raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/318509» [Consulta: 2 septiembre 2023].

ROSS, Lee D. 1977. The Intuitive Psychologist and His Shortcomings: Distortions in the Attribution Process. En: BERKOWITZ, Leonard, ed. *Advances in Experimental Social Psychology.* Nueva York: Academic P., pp. 174-177.

ROTHE, Arnold. 1987. El papel del lector en la crítica alemana contemporánea. En: MAYORAL, José Antonio, coord. *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, pp. 13-31.

RUSELL, Bertrand. 1905. On Denoting. *Mind*, 14 (56), pp. 479-493. Disponible en: «https://www.jstor.org/stable/2248381» [Consulta: 14 febrero 2019].

RYAN, Marie-Laure. 1985. The Modal Structure of Narrative Universes. *Poetics Today*, 6 (4), pp. 717-755.

____. 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory.* Indiana: University of Bloomington & Indianapolis.

____. 2004. *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós.

____. 2011. Meaning, Intent, and the Implied Author. *Style*, 45 (1), pp. 29-47. Disponible en: «https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.45.1.29» [Consulta: 11 enero 2017].

____. 2012. Possible Worlds. En: HÜHN, Peter, Jan Christoph MEISTER, John PIER y Wolf Schmid, eds. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburgo: Hamburg University. Disponible en: «www.lhn.uni-hamburg.de/printpdf/article/possible-worlds» [Consulta: 10 mayo 2019].

____. 2013.Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today*, 34 (3), pp. 362-388. Disponible en: «https://doi.org/10.1215/03335372-2325250» [Consulta: 2 septiembre 2023].

SAINT-GELAIS, Richard. 2001. La fiction à travers l'inter-texte: Pour une théorie de la transfictionnalité. En: GEFEN, Alexandre y René AUDET, eds. *Frontières de la fiction.* Quebec: Notbene, pp. 43-75.

____. 2003. Énigme et transfictionnalité: Un arpentage du réseau Edvin Drood. *La Licorne*, 64, pp. 211-228.

____. 2005. Transfictionality. En: HERMAN, David, Manfred JAHN y Marie-Laure RYAN, eds. *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Londres: Routledge, pp. 612-613.

____. 2011. *Fictions Transfuges: La transfictionnalité et ses enjeux.* París: Éditions du Seuil.

SALMON, Nathan. 1998. Nonexistence. *Nöus*, 32 (3), pp. 277-319. Disponible en: «https://www.jstor.org/stable/2671935» [Consulta: 7 abril 2018].

SÁNCHEZ ALONSO, Fernando. 1998. Teoría del personaje narrativo (Aplicación a *El amor en los tiempos del cólera*). *Didáctica*, 10, pp. 79-105. Disponible en: «https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=148733» [Consulta: 3 enero 2019].

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio. 2002. *Guión de aventura y forja del héroe.* Barcelona: Ariel cine.

SÁNCHEZ-MESA, Domingo. 1999. *Literatura y cultura de la responsabilidad: el pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín.* Granada: Comares.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. 2000. *De la literatura al cine*: *Teoría y análisis de la adaptación.* Barcelona: Paidós.

SÁNCHEZ SALAS, Bernardo. 2003. *Pervivencia y evolución del mito de Frankenstein en el cine español (período 1971-1994).* MURO MUNILLA, Miguel Ángel, dir. Tesis doctoral. Universidad de la Rioja.

SAUSSURE, Ferdinand de. 1980. *Curso de lingüística general.* Madrid: Akal.

SCHANK, Roger y Robert P. ABELSON. 1977. *Scripts*, *Plans*, *Goals and Understanding*. *An Inquiry into Human Knowledge Structures*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum.

SCHIFFER, Stephen. 1996. Language-Created Language-Independent Entities. *Philosophical Topics*, 24 (1), pp. 149-167. Disponible en: «https://www.jstor.org/stable/43154226» [Consulta: 7 abril 2018].

SCHMID, Wolf. 2014. Implied Reader. En: HÜHN, Peter, Jan Christoph MEISTER, John PIER y Wolf Schmid, eds. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburgo: Hamburg University. Disponible en: «https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/59.html» [Consulta: 14 enero 2017].

SCHMIDT, Siegfried J. 1987. La comunicación literaria. En: MAYORAL, José Antonio, coomp. *Pragmática de la comunicación literaria.* Madrid: Arco Libros, pp. 195-212.

SCHNEIDER, Ralf. 2001. Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction. *Style*, 35 (4), pp.607-640.

____. 2012. Blending and the Study of Narrative: An Introduction. En: SCHNEIDER, Ralf y Marcus HARTNER, eds. *Blending and the Study of Narrative. Approaches and Applications.* Berlín: De Gruyter, pp. 1-30.

SCHOLES, Robert. 1968. *Elements of Fiction.* Nueva York: Oxford University Press.

SCHOLES, Robert, Robert KELLOGG y James PHELAN. Character in Narrative. En: SCHOLES, Robert, Robert KELLOG y James PHELAN, eds. *The Nature of Narrative*. Oxford University Press, 1966, pp. 160-206.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SCHWEINITZ, Jörg. 2010. Stereotypes and the Narratological Analysis of Film Characters. En: EDER, Jens, Fotis JANNIDIS y Ralf SCHNEIDER, eds. *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media.* Berlín: De Gruyter, pp. 276-289.

____. 2011. *Film and Stereotype. A Challenge for Cinema and Theory.* Nueva York: Columbia University Press.

SEARLE, John. 1975. The Logical Status of Fictional Discourse. *New Literary History*, 2, pp. 319-332.

____. 1979. *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts.* Cambridge: Cambridge University Press.

____. 1994. *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje.* Barcelona: Planeta-De Agostini.

SEDGWICK, Eve y Adam FRANK. 1995. Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins, *Critical Inquiry*, 21 (2), pp. 496-522. Disponible en:«https://www.jstor.org/stable/1343932» [Consulta: 3 febrero 2024].

SEGRE, Cesare. 1970. *Crítica bajo control*. Barcelona: Gustavo Gili.

____. 1985. *Principios de análisis del texto literario.* Barcelona: Crítica.

____. 2001. La teoría de la recepción de Mukařovský y la estética del fragmento. *Cuadernos de filología italiana*, 8, pp. 11-18.

SELDEN, Raman. 1987. *La teoría literaria contemporánea.* Barcelona: Ariel.

SELLIER, Philippe. 1984. Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? *Littérature*, 55*,* pp. 112-126. Disponible en: «https://doi.org/10.3406/litt.1984.2239» [Consulta: 21 mayo 2021].

SENABRE, Ricardo. 1994. La comunicación literaria. En: VILLANUEVA, Darío, coord. *Curso de Teoría de la literatura.* Madrid: Taurus, pp. 147-163.

SHAW, Harry E. 2005. Why Won't Our Terms Stay Put? The Narrative Communication Diagram Scrutinized and Historized. En: PHELAN, James y Peter J. RABINOWITZ, eds. *A Companion to Narrative Theory*. Malden: Blackwell Publishing, pp. 299-311.

SHEN, Dan. 2011. What is the Implied Author? *Style*, 45 (1), pp. 80-98. Disponible en: «https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.45.1.80?seq=1» [Consulta: 12 enero 2017].

SHIMAMURA, Arthur P. 2012. Toward a Science of Aesthetics: Issues and Ideas. En: SHIMAMURA, Arthur P. y Stephen E. PALMER, eds. *Aesthetic Science: Conecting Minds, Brains and Experience*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 3-31.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

____. 2013. *Psychocinematics: Issues and Directions*. En: SHIMAMURA, Arthur P., ed. *Psychocinematics: Exploring Cognition at the movies*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 1-27.

SIGANOS, André. 1993. *Le Minotaure et son mythe.* París: PUF.

SIMÓN, Pablo. 2002. *Los incomprendidos.* Barcelona: Planeta.

SMITH, Greg M. 2003. *Film Structure and the Emotion System*. Nueva York: Cambridge University Press.

SMITH, Murray. 1995. *Engaging Characters. Fiction*, *Emotion*, *and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.

____. 2010. Engaging Characters. Further Reflections. En: EDER, Jens, Fotis JANNIDIS y Ralf SCHNEIDER, eds. *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media.* Berlín: De Gruyter, pp. 232-259.

____. 2011. On the Twofoldness of Character. *New Literary History*, 42 (2), pp. 277-294. Disponible en: «http://muse.jhu.edu/article/448718» [Consulta: 10 octubre 2017].

SOLER, Antonio. 2004. *El camino de los ingleses.* Barcelona: Destino.

SOURIAU, Étienne. 1950. *Les deux cent mille situations dramatiques.* París: Flammarion.

SPANG, Kurt. 1991. *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral.* Pamplona: EUNSA.

SPERBER, Dan. 2000. Introduction. En: SPERBER, Dan, ed. *Multirepresentations: A Multidisciplinary Perspective.* Nueva York: Oxford University Press.

SPERBER, Dan y Deirdre WILSON. 1986. *Relevance: Communication and Cognition.* Cambridge: Harward University Press.

STAM, Robert. 2001. *Teorías del cine: una introducción.* Barcelona: Paidós.

STAM, Robert, Robert BURGOYNE y Sandy FLITTERMAN-LEWIS. 1999. *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad.* Barcelona: Paidós.

STANZEL, Franz K. 1982. *A Theory of Narrative.* Cambridge: Cambridge University Press.

STEARNS, Peter N. y Carol Z. STEARNS. 1985. Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards. *The American Historical Review*, 90 (4), pp. 813-836. Disponible en: «https://doi.org/10.1086/ahr/90.4.813» [Consulta: 3 marzo 2024].

STERNBERG, Meir. 1978. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

USC DE COMPOSTELA

TAN, Ed S. 1996. *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an emotion Machine*. Mahwah: Erlbaum.

THOMASSON, Amie L. 1999. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press.

____. 2003. Speaking of Fictional Characters. *British Journal of Aesthetics*, 43 (2), pp. 138-157.

THOMPSON, Kristin. 1981. *Eisenstein's Ivan the Terrible. A Neoformalist Analysis*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

____. 1988. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

TINIANOV, Yuri, 2005. Sobre la evolución literaria. En: CUESTA ABAD, José Manuel y Julián JIMÉNEZ HEFFERNAN, eds. *Teorías literarias del siglo XX.* Madrid: Akal, pp. 75-88.

TODOROV, Tvetan, 1967. *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta.

____. 1969. *Grammaire du Décaméron.* The Hague: Mouton.

____. 1970. Las categorías del relato literario. En: BARTHES, Roland, ed. *Análisis estructural del relato.* Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 155-192.

____. 1971. *Poétique de la prose.* París: Seuil.

TOMASHEVSKI, Boris. 1982. *Teoría de la literatura.* Madrid: Akal.

____. 2005. Temática. En: CUESTA ABAD, José Manuel y Julián JIMÉNEZ HEFFERNAN, eds. *Teorías literarias del siglo XX.* Madrid: Akal, pp. 88-111.

TOMASSI, Dario. 1988. *Cinema e racconto: il personaggio.* Turín: Loescher.

TOMPKINS, Jane P. 1980. An Introduction to Reader-Response Criticism. En: TOMPKINS, Jane P., ed. *Reader-Response Crticism: From Formalism to Post-Structuralism.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

TONKONOFF, Sergio. 2021. Teoría más allá de la *Theoría.* El movimiento posestructuralista. *Enfoques*, 33 (2), pp. 33-58. Disponible en: «https://doi.org/10.56487/enfoques.v33i2.1013» [Consulta: 16 mayo 2024].

TOOLAN, Michael. J. 1988. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction.* Londres: Routledge.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. 1963. *Don Juan.* Barcelona: Destino.

TRÖHLER, Margrit. 2010. Multiple Protagonist Films. A Transcultural Everyday Practice. En: EDER, Jens, Fotis JANNIDIS y Ralf SCHNEIDER, eds. *Characters in Fictional Worlds:*

USC DE COMPOSTELA

Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media. Berlín: De Gruyter, pp. 459-477.

TRUEBA, David. 1999. *Cuatro amigos.* Barcelona: Anagrama.

TURNER, Mark. 1991. *Reading Minds: The Study of English in the Age of Cognitive Sciences.* Princeton: Princeton University Press.

USPENSKI, Boris. 1973. *A Poetics of Composition. The Structure of the Text and Typology of a Compositional Text.* Berkeley: University of California Press.

VALLES CALATRAVA, José R. 1999. *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en* La ciudad de los prodigios *de Eduardo Mendoza.* Almería: Universidad de Almería.

____. 2008. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana.

____. 2021. Hacia una teoría del funcionamiento semiótico del personaje en el texto narrativo. *Papeles* y *facetas* de los personajes en *Tirano Banderas*, de Valle Inclán. *SIGNA*, 30, pp. 731-759. Disponible en: «https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/26402» [Consulta: 22 enero 2024].

VALLES CALATRAVA, José R. (dir.) y Francisco ÁLAMO FELICES. 2002. *Diccionario de teoría de la narrativa*. Salobreña: Alhulia.

van DIJK, Teun A. 1980. *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso.* Madrid: Cátedra.

____. 1987. La pragmática de la comunicación literaria. En: MAYORAL, José Antonio, coomp. *Pragmática de la comunicación literaria.* Madrid: Arco Libros, pp. 171-194.

van DIJK, Teun A. y Walter KINTSCH. 1983. *Strategies of Discourse Comprehension*. Nueva York: Academic Press.

van INWAGEN, Peter. 1977. Creatures of fiction. *American Philosophical Quaterly*, 14 (4), pp. 299-308.

VANOYE, Francis. 1979. *Récit écrit-récit filmique.* París: Cedic.

VERNET, Marc. 1986. Le personnage de film. *Iris*, 7. s.p.

VILLANUEVA, Darío. 1986. La novela picaresca y el receptor inmanente. En: GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, ed. *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos.* Madrid: CSIC, pp. 95-106.

____. 1990. La recuperación del personaje. En: MAYORAL, Marina, ed. *El personaje novelesco.* Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura, pp. 19-34.

____. 1992. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa Calpe.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

____. 1994a. Literatura comparada y teoría de la literatura. En: VILLANUEVA, Darío, coord. *Curso de teoría de la literatura.* Madrid: Taurus, pp. 99-128.

____. 1994b. Pluralismo crítico y recepción literaria. En: VILLANUEVA, Darío, coomp. *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la recepción, Pragmática, Teoría empírica y Teoría de los Polisistemas).* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 11-34.

____. 1995. *El comentario de textos narrativos: la novela.* Gijón: Júcar.

____. 2006. *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*. Madrid: Mare Nostrum.

VILLEGAS, Juan. 1978. *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX.* Barcelona: Planeta.

VIÑAS PIQUER, David. 2007. *Historia de la crítica literaria.* Barcelona: Ariel.

VODIČKA, Felix. 1982. The Concretization of a Literary Work: Problems of the Reception of Neruda's Work. En: STEINER, Peter, ed. *The Prague School: Selected Writings, 1929-1946.* Austin: University of Texas Press, pp. 103-134.

VOGLER, Christopher. 2002. *El viaje del escritor.* Barcelona: Robinbook.

WALTON, Kendall. 1978. Fearing Fictions. *The Journal of Philosophy*, 75 (1), pp. 5-27. Disponible en: « https://www.jstor.org/stable/2025831» [Consulta: 4 abril 2018].

____. 1990. *Mimesis as Make-Believe.* Cambridge: Harvard University Press.

WELLEK, René y Austin WARREN. 1985. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

WILLIAMS, Alan. 1974. Structures of Narrativity in Fritz Lang's *Metropolis. Film Quaterly*, 27 (4), pp. 17-24. Disponible en: «https://www.jstor.org/stable/1211391?seq=1» [Consulta: 13 enero 2020].

WILSON, Timothy. 2002. *Strangers to Ourselves: Discovering the Adaptive Unconscious.* Cambridge: Harvard University Press.

WIMSATT, William K. y Monroe BEARDSLEY. 1946. The Intentional Fallacy. *The Sewanee Review*, 54, (3), pp. 468–88. Disponible en: «http://www.jstor.org/stable/27537676». [Consulta: 14 mayo 2018].

WITTGENSTEIN, Ludwig. 1988. *Investigaciones filosóficas.* Barcelona: Crítica.

WOLFF, Erwin. 1971. Der intendierte Leser. Überlegungen und Beispiele zur Einführung eines literaturwissenschaftlichen Begriffs. *Poética*, 4, pp. 141-166.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

WOLLEN, Peter. 1976. *North by Northwest*: A Morphological Analysis. *Film Form*, **1** (1), pp. 19-34.

WOLLHEIM, Richard. 1974. *On Art of the Mind.* Cambridge: Harvard University Press.

WOLOCH, Alex. 2003. *The One vs. The Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel.* Princeton: Princeton University Press.

WOOLF, Virginia. 2003. *La señora Dalloway.* Madrid: Alianza.

WRIGHT, Georg H. 1963. *Norm and Action.* Londres: Routledge & Kegan Paul.

WRIGHT, Will. 1975. *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western.* Berkeley: University of California Press.

YEOMAN, Ann. 1999. *Now or Neverland. Peter Pan and the Myth of Eternal Youth: A Psychological Perspective on a Cultural Icon.* Toronto: Inner City Books.

ZALTA, Edward. 1983. *Abstract Objects.* Ámsterdam: Reidel.

ZAVALA, Iris M. 1991. *La posmodernidad y Mijail Bajtín: una poética dialógica*. Madrid: Espasa Calpe.

ZILLMANN, Dolf y Joanne CANTOR. 1977. Affective Responses to the Emotions of a Protagonist. *Journal Experimental Social Psychology*, 13, pp. 155-165.

ZUNSHINE, Lisa. 2006. *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus: The Ohiao State University Press.

____. 2014. Introduction to Cognitive Literary Studies. En: ZUNSHINE, Lisa, ed. *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 1-15.

ZWAAN, Rolf A. 1993. *Aspects of Literary Comprehension.* Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.

ZWAAN, Rolf A. y Gabriel A. RADVANSKY. 1998. Situation Models in Language Comprehension and Memory. *Psychological Bulletin*, 123 (2), pp. 162-185. Disponible en: « https://sites.ualberta.ca/~dmiall/Cognitive/Readings/Zwaan_Radvansky_1998.pdf» [Consulta: 20 mayo 2018].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Esta tesis doctoral se ocupa de las principales teorías del personaje en las narrativas literaria y cinematográfica. Las distintas escuelas que han contribuido al desarrollo de la teoría de la narrativa se han aproximado al personaje, pero también lo han hecho otros círculos de la historia de la crítica literaria.
Del mismo modo, desde un punto de vista comparatista, los estudios fílmicos han utilizado en buena medida la base de la narratología literaria para examinarlo en el relato cinematográfico, arrojando interesantes posibilidades.
Por lo tanto, este trabajo se acerca al personaje ofreciendo una panorámica sobre las distintas perspectivas que han abordado el personaje narrativo en los siglos XX y XXI con el fin de presentar los principales objetos de estudio derivados del encuentro entre la crítica y el personaje.