

EL PERSONAJE A LA LUZ DE LA SEMIOPRAGMÁTICA

(A CHARACTER IN THE SEMIO-PRAGMATIC LIGHT)

FRANK BAIZ QUEVEDO*

RESUMEN

A pesar de que la semiótica hoy en día tiene otras urgencias y de que el interés teórico por el personaje ha quedado atrás, el trámite analítico de todos los días convoca una y otra vez a este objeto semiótico inevitable. Es en este terreno donde, a juicio del autor, el personaje escurre, en más de un texto analítico concreto, el espejismo de una esencia antropomorfa, presuntamente despachada por la teoría. En este trabajo se intenta demostrar, mediante el enfoque semiopragmático de Roger Odin, que la “naturaleza representacional”, “real” del personaje del documental y la naturaleza “imaginaria”, “ficticia”, del personaje ficcional, comparten más de un aspecto de su funcionamiento semiótico.

ABSTRACT

Although Semiotics has, nowadays, other urgencies and the theoretical interest for the character was left behind, the every day analytical procedure calls for once and again, this inevitable semiotic object. It is in these grounds where, according to the author, the character slips away, in more than one analytical concrete text the mirage of an anthropomorphic essence, presumably sent by the theory. In this paper, it is attempted to demonstrate, by a semipragmatic approach of Roger Odin's, that "representational nature", "real" of the character of the documentary, and the "imaginary", "fictitious" nature of the fictional character, they share more than one aspect of its Semiotic action.

INTRODUCCIÓN

El personaje ha sido un objeto problemático para la semiótica. Y, aunque aquella hora en la que el problema de su constitución era materia de fructíferas polémicas ha sido rebasada con la oferta de nuevas inquietudes científicas –más generales, más básicas, quizás- nunca está de más volver a él para interrogar una obviedad que no deja de ser aleccionadora. En el presente trabajo hemos querido proponer el uso del instrumental desarrollado por Roger Odin en el campo de la semiótica del cine y que el mismo autor denomina la semiopragmática, como un recurso que permita interrogar al objeto “personaje” en uno de sus límites: aquel que se sitúa entre la “representación” y la “ficción”, o dicho con mayor propiedad, entre lo que Odin denomina el modo documentalizante y el modo ficcionalizante.

* Academia Nacional de Ciencias y Artes del Cine y la Televisión. Caracas, Quinta Crespo. Edif. 1BC. Radio Caracas Televisión.

EL PERSONAJE

Lo que ha llamado tanto la atención desde hace mucho tiempo en relación con el personaje es, por una parte, su carácter de *construcción semiótica*, puesta en evidencia, entre muchos otros por Hamon (1972) y, a la vez, su engañosa cualidad “material” su cercanía -en la apreciación de legos y analistas- a la “realidad” a través del efecto persona. Esta cualidad que, a menudo, empapa la teoría a través de la identificación entre personaje y *persona*, no solamente está presente en trabajos ya clásicos como los de Claude Bremond (1973), sino, incluso, en aproximaciones analíticas más recientes, por ejemplo, en las formuladas por Casetti y Di Chio (1990). En efecto, el personaje es, como lo atestigua Diez Borque (1989), a la vez, una construcción que demanda un abordaje “formal” (como actante, como “rol”, etc.) y, simultáneamente, una “representación” que convoca un abordaje “fenomenológico” (y de aquí que se hable, por ejemplo, de la “psicología” del personaje). Si bien es claro que el estudio de la arista “formal” del personaje ha sido materia de estudio de la semiótica, no parece descabellado suponer que el aspecto representacional, y más concretamente, aquel que está relacionado con el “efecto persona” pueda necesitar de instrumentos como la semiopragmática propugnada por Roger Odin (1983).

Una de las clasificaciones que ha marcado la dicotomía entre el “personaje como construcción” y el “personaje como representación”, es la distinción ya clásica -la han utilizado, por ejemplo Ducrot y Todorov (1986) y también S. Chatman (1978)-, difundida por E.M. Forster (1985): Se trata de aquella que establece una diferencia entre el personaje *plano* (una construcción unidimensional, que resalta una única cualidad del personaje) y el personaje *redondo* (una suerte de representación de la persona “real”, que revela sus incompletitudes, sus contradicciones y sus complejidades). Son iluminadoras, en relación con el carácter convencional de esta distinción, las palabras de A. Casty (1971:132):

La línea que separa al personaje plano del personaje redondo es, obviamente, una línea poco clara. La diferencia es más relativa que absoluta, porque a menudo un personaje plano puede ser adornado con detalles personales realistas que tienden a hacer de él una persona más completa, mientras que el personaje redondo, a pesar de su mayor complejidad, puede consistir en una combinación convencional de rasgos. Cuando se habla en términos relativos el personaje redondo puede interpretarse como un todo complejo, un todo que, particularmente, encierra ciertos rasgos contrastantes, e incluso contradictorios, de personalidad y de carácter. La cuestión central suele desarrollarse alrededor de sus contradicciones internas y de sus conflictos, aun cuando estos conflictos internos pueden mostrarse, en sí mismos, como estereotipos convencionales. Dentro del estilo realista del drama y del film, el personaje redondo, el cual es hasta cierto punto complejo pero mantiene un patrón definido, ha devenido en el paradigma de la caracterización efectiva.

Parece evidente que, cuando nos enfrentamos con una distinción como la presente, estamos, no ante un problema de análisis textual, sino ante un problema de orden contextual: el personaje redondo, es una construcción que se realiza dentro del marco de una *institución*. En el caso del personaje fílmico, y, de acuerdo con la observación de Casty, esta institución podría describirse, como la del «cine dominante de Hollywood». La semiopragmática podría dar cuenta de las operaciones involucradas en la construcción del personaje *redondo* en tanto simulacro efectivo de la caracterización de la *persona*. Recordemos que este simulacro es capaz de crear el efecto de una *psicología* (el personaje redondo, podría decirse, es el personaje freudiano: aquel que tiene, un inconsciente) y que, además, actúa en un ámbito de nuestra sociedad occidental que incluye y rebasa el del cine institucionalizado(1). La indagación sobre un objeto tan ubicuo podría arrojar alguna luz alrededor de preguntas más generales, como por ejemplo: ¿Es el personaje *redondo* una construcción común al cine clásico de ficción y al cine documental? Tal pregunta puede ser traducida a un terreno más cercano a las formulaciones semiopragmáticas, si nos preguntamos, por ejemplo, qué operaciones intervienen en la construcción de los personajes, dentro de lo que Roger Odin denomina los diferentes modos de producción discursiva.

LA SEMIOPRAGMÁTICA

En palabras de Roger Odin (1983b:135)

... la semiopragmática del cine se propone estudiar la realización y la lectura de los filmes como prácticas sociales programadas. [...] De acuerdo con este enfoque, el acto de realizar o ver un film no es en primera instancia un hecho de discurso, sino un hecho de institución, que pasa por la adopción de un papel programado por un haz de determinaciones resultante del espacio social.

El estudio formalizado de estas prácticas sociales, requiere, según el autor, de la consideración de tres niveles de análisis, a saber:

- El análisis del contexto en el que se produce o se consume cada texto, análisis que debe ser realizado desde una perspectiva semiológica.
- La consideración de los diferentes modos de *producción discursiva* que una sociedad dada instituye en una época determinada. Estos modos se producen en un número limitado.
- El análisis de las instituciones en tanto “poderes normativos” que someten a los individuos a ciertas prácticas, so penas de sanción.

Son particularmente notables los esfuerzos de la semiopragmática por definir los procesos que caracterizan cada uno de los diferentes *modo de producción discursiva* en el cine. Entre los ocho modos considerados por Odin(2), retenemos aquellos dos que aquí nos ocupan, el llamado *modo ficcionalizante* (cuya finalidad

es la de *hacer vibrar al espectador al ritmo de los acontecimientos relatados*, aspecto que el autor denomina *puesta en fase*) y el denominado *modo documentalizante* (que está caracterizado por el hecho de que induce a que el espectador se pregunte acerca de la veracidad de los hechos mostrados). Es, entonces, lícito comparar los procesos que construyen al personaje (y sobre todo, al personaje *redondo*) en los modos *ficcionalizante* y *documentalizador*.

PERSONAJE DE “FICCIÓN” Y PERSONAJE “DOCUMENTAL”

Un vistazo al problema parecería apuntar a que:

- En el modo ficcionalizante, la *diegetización*(3), al funcionar como construcción de un espacio de *espera de la presencia de los personajes*, constituye una operación indirecta de construcción de los mismos (los personajes son *aquello que habita la diégesis*). En el modo documentalizante, los procesos de ejemplificación, los procesos explicativos, etc. (característicos de dicho modo), funcionan más bien sobre una presuposición: La de que los personajes que aparecen en un filme documental (personajes que son objeto del documental, que funcionan como testigos, que explican, etc.) representan *personas*. Es obvio que los códigos que construyen ese *efecto de sentido*, que es (en ambos casos) el personaje son siempre los mismos (códigos icónicos, gestuales, kinésicos, del vestuario, de iluminación, etc.).
- El personaje aparece (dentro de cualquier tipo de narración) de acuerdo con dos modalidades diferentes de “existencia”, las cuales se presentan, generalmente, en forma simultánea. El personaje es, por una parte, una presencia asegurada por las figuras (figuras que constituyen la constatación de su *ser* como personaje) y, por otra parte, el efecto derivado de un *hacer*, de la pertenencia del personaje a una esfera actancial. En este último sentido pareciera que el personaje, funciona de idéntica manera en ambos modos, (Lo cual es consistente, por ejemplo, con la tesis de Greimas según la cual todo discurso, cualquiera que sea, tiene una “base” narrativa). En el modo ficcionalizante, la narración pone en circulación, de una manera muy estructurada, los objetos de valor y los objetos modales(4). El modo ficcionalizante, por tanto, construye al personaje, preferentemente, a partir de su *hacer* (Y prioriza la equivalencia *Sujeto = Personaje*). En el modo documentalizante, es común que la discursivización, la mostración, etc(5). constituyan mecanismos de pronunciamiento en relación con la disposición de un actante *Sujeto*, (Un testigo aserta, por ejemplo, la oposición entre *Sujeto* y *Anti-Sujeto*, asumiendo el rol de destinador(6)). Podría decirse que en el modo documentalizante, en general, los *personajes* aparecen contruidos esencialmente por un *ser* que es presupuesto por el modo y que resulta atestiguado por las figuras.
- En lo relativo a la *puesta en fase*, el modo ficcionalizante apuesta a la identificación del espectador con los personajes (en particular, con el protagonista de la historia ficcionalizada), mientras que el modo documentalizador recurre,

eventualmente, a efectos de distancia que colocan al espectador en el papel de un testigo, incluso, de lo que otros personajes testifican. Tal diferencia no afecta, aparentemente, en más de un sentido, el estatus del personaje (lo que podría llamarse, si se quisiera, la “personajeidad” del personaje), tan sólo, el tipo de personaje admitido por el modo. Si el contrato que propone el modo ficcionalizante incluye la suspensión de la incredulidad en aras del género (“me permito creer que determinado personaje puede volar”), el contrato implícito en el modo documentalizante es el de la aceptación, sin mayor cuestionamiento, de otra creencia igualmente convencional: aquella según la cual *el personaje es la persona*. Si la economía del modo ficcionalizante se sustenta en una ecuación que ancla en la figura (en el *ser* del personaje) un *hacer* que es excesivo (el personaje ficcionalizado siempre está excedido por las circunstancias, demasiado “construidas”, que provienen de la arquitectura narrativa, esto es, del diseño de la historia), en el modo documentalizante la ecuación se invierte para elevar el precario *ser* de la figura al estatus de persona. En cierto modo, el personaje del modo ficcionalizante proviene de una deducción (es, en principio, un *rol* narrativo “deductivamente” anclado a la diégesis mediante los rasgos individualizadores que vienen de las figuras), mientras que el personaje construido según el modo documentalizante se constituye por inducción: a partir de los rasgos mínimos que ofrece la representación, su *ser* se “completa”, lo que permite que el personaje se “constituya” en *persona*.

- Los rasgos de “apertura”, “contradicción”, “incompletitud”, etc. que hacen que un personaje pueda ser considerado como *redondo*, son construidos de manera explícita en el modo ficcionalizante. Esta construcción se realiza, esencialmente, con el apoyo de la historia: los aspectos contradictorios, por ejemplo, se presentan, a menudo, como aspectos de un problema “interno” del personaje. La “resolución” de este problema –el cambio de un rasgo (inconmovible / sensible; cobarde / valiente, y así por el estilo) – constituye un momento privilegiado de manifestación de la “redondez” del personaje. En el modo documentalizante, por el contrario, las contradicciones, las incompletitudes, etc., pueden ser enunciadas mediante los procesos descritos por Odin: discursivización, mostración, etc., lo cual constituye una modalidad particular de construcción del personaje *redondo*. Un buen ejemplo del procedimiento que proviene, paradójicamente, de un film de ficción es el caso de Charles Foster Kane, quien es construido “documentalmente” por el periodista que protagoniza el famoso filme de Orson Wells(7)

PERSONAJES NARRADORES

Podemos ahora concentrar nuestro interés, ya no en el nivel de los personajes representados, es decir, de los personajes de la diégesis, sino en aquel nivel en el que los personajes desempeñan un papel en relación con los procedimientos de *fictivización* (y de su correlato en el modo documentalizante, procedimiento que podríamos llamar *documentalización*). Según el postulado semiopragmático, lo que diferencia la fictivización de la documentalización es el hecho de que en el primer

caso el *enunciador* construido es lo que Odin denomina un *enunciador ficticio* y, en el segundo caso, lo que el autor llama un *enunciador real*(8). Detengámonos por ejemplo, en un personaje, bien sea dentro de un film de ficción enmarcado en el Modo de representación Institucional, bien sea dentro de un documental y supongamos que ese personaje funge de narrador intradiegético (homodiegético o heterodiegético), según la terminología de Gérard Genette (1972). En tanto enunciador de un segundo enunciado (encastrado en el primero), nuestro personaje está sometido a ciertas restricciones que provienen del modo. Notemos que:

- El narrador–personaje construido en el modo de producción ficcionalizante, y el narrador–personaje construido según el modo de producción documentalizante suelen ser, *personajes redondos*: Es en principio este carácter lo que los hace narradores verosímiles (son, para el espectador, “personas” que cuentan algo). Esto quiere decir, en particular, que los criterios de veracidad que se aplican para juzgar las “historias” producidas –en ambos casos– son similares: como testigos, ambos personajes funcionan de manera idéntica. La consistencia y coherencia psicológicas de los personajes (articuladas con las condiciones impuestas por el género), garantizan la verosimilitud de la historia–enunciado. Esto, repetimos, es cierto, en general, tanto en el film de ficción (el relato de cualquiera de los testigos que cuentan la vida del personaje principal de *Citizen Kane*), como en cualquier documental, dentro del cual operarán, tanto las condiciones derivadas de la construcción del personaje (la “*persona*”) en cuanto personaje *redondo*, como aquellas restricciones que provienen del “*genero*” en el cual se inscribe el documental en cuestión (¿Sería mejor decir la institución?). Es de esperar, por ejemplo, que en un relato de denuncia de corte marxista (dentro de la institución correspondiente), el testimonio que proporciona un obrero de una masacre que resulta de una represión del proletariado, sea dado por cierto tanto por razones que derivan de la construcción del personaje (como personaje *redondo*, como por razones del “*género*” o quizás sería mejor decir, de la institución).
- Cuando nuestro análisis se “acerca” al plano de la enunciación, encontramos mayores diferencias entre los narradores. Así, un narrador extradiegético, actante discursivo que asume de manera directa el papel relatante que proviene del enunciador, se encuentra, desde el punto de vista de su construcción, más restringido en el modo documentalizante, que en el en modo ficcionalizante. En el primer caso (un narrador extradiegético según el modo documentalizante) es, de alguna manera, un “narrador objetivo” (tal como sostiene la semiopragmática, se le pueden “pedir cuentas”), mientras que el narrador extradiegético ficcionalizante es un “narrador subjetivo”, que suele construir con su relato un lugar imaginario, un “lugar puramente mental” y, en efecto, nadie puede pedirle cuentas a la imaginación. Lo que la narratología parece haber tomado poco en cuenta y que quizá puede ser abordado desde una perspectiva semiopragmática es que la ficcionalización y la documentalización, cuando se instalan textualmente (cuando son llevadas a cabo por un personaje) constituyen el simulacro (textual, claro está) de dos procesos humanos (cognitivos) distintos: respectivamente, la “imaginación” (la producción de

imágenes mentales(9)) y la producción de imágenes (¿perceptuales?) que quieren representar objetos del mundo.

- Tal parece que en el único caso en el que el personaje según el modo de producción ficcionalizante se distancia del personaje según el modo de producción documentalizante, es en esta circunstancia extrema en la cual el personaje se (con)funde con el narrador extradiegético y, por tanto, simula llevar a cabo la actividad enunciativa. Hay, por lo tanto, un personaje “ficcionalizador” a quien, en sí mismo no se exige sino que sea personaje *redondo* (que sea “*persona*”), pero que está autorizado a “imaginar”, y hay un personaje documentalizador (también *redondo*) de quien se exige objetividad y se encuentra restringido a testificar, se le “piden cuentas”. Todo parece indicar que no estamos ante dos tipos de construcción (dos tipos de personajes), sino más bien, ante un solo tipo de personaje y dos funciones diferentes, una que es propia del modo de producción ficcionalizante y otra que corresponde al modo de producción documentalizante.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Lo que nuestra breve incursión anterior parece revelarnos es que, en la búsqueda de una caracterización semiótica del personaje, la semiopragmática puede ser de gran utilidad. En particular, nos permite afianzar una hipótesis según la cual esa construcción que es el personaje, presenta rasgos comunes tanto en la ficción, como el documental. Más contundentemente, uno podría aventurarse a decir que la “naturaleza” “representacional”, “real” del personaje del documental y la naturaleza “imaginaria”, “ficticia”, del personaje ficcional, es de alguna manera la misma. Y que esto contribuye, de algún modo, a develar ese espejismo según el cual el personaje, en algunos casos deja de ser signo, para, de contrabando, convertirse en “persona” (o, lo que es peor, en “ser humano”). Espejismo muy frecuente que, finalmente, habla de la eficacia de esa construcción semiótica, pero que desdice de la precaución de algunos analistas en el momento de protegerse del encanto del personaje y sus seductores embelecados.

NOTAS

- 1) Nos referimos al llamado Modo de Representación Institucional o MRI, propuesto por Noel Burch (1987)
- 2) Estos modos son, de acuerdo con el autor: Modo *ficcionalizante*, modo *espectacularizante*, modo *documentalizador*, modo *discursivo*, modo *artístico*, modo *estético*, modo de producción de sentido *privado* o *interiorizante* y modo *energético*. (del Seminario “Semiopragmática del Cine” dictado por Roger Odin en Caracas, septiembre, 1997)
- 3) La diegetización es para Odin la *construcción del mundo de la historia narrada* y comprende operaciones como la *figurativización*, la *creación de un espacio de vida*, la construcción de la *espera de la presencia de los personajes* y la *configuración del relato*. Ver Odin (1983b, 138).

- 4) Creo que lo que, en realidad, asegura la presencia de lo que la semiopragmática llama un *relato*, más que la presencia de un sujeto y de un anti-sujeto, es la manera cómo construye y se dramatiza el momento de la *prueba*: de hecho, es bastante común encontrar en el relato documental una configuración actancial en la cual se hagan explícitos el Sujeto y el Anti-sujeto.
- 5) Tomadas en la acepción que les confiere Odin. Ver Odin (1983b).
- 6) Dentro de una polémica, por ejemplo, acerca de la contaminación en el mar Báltico o acerca de la cacería de ballenas.
- 7) Citizen Kane (Orson Welles, USA, 1941).
- 8) La teoría semiopragmática –en su actual estado– entre *enunciador ficticio* y el *enunciador real*, dentro de un contexto en el cual el enunciador es entendido como una “construcción del espectador para leer el film” merece un comentario. Si bien es cierto que la idea semiótica del enunciador como construcción puramente textual no parece ser capaz de dar cuenta suficientemente del problema de la fictivización, nos preguntamos si la única salida de la teoría consisten en postular esa “construcción del espectador” (¿De qué orden? ¿Psicológica?) que puede ser considerada “real” o “ficticia”. Ciertamente, en la fictivización se construye un enunciador que actúa como “yo-origen” ficticio y a quien “no se piden cuentas”, pero las marcas por medio de las cuales el lector o el espectador identifica ese carácter ficticio, residen en otro texto: el contexto. Así, un enunciador ficticio sería aquel que es señalado como tal por otros textos dentro de la trama institucional y la constitución de un enunciador ficticio sería el resultado de una operación intertextual.
- 9) Y en la “mente” vale todo, no hay que “pedirle cuentas a nadie”.

BIBLIOGRAFÍA

BREMOND, C (1973) Logique du récit (París:Seuil).

BURCH, N (1987) El Tragaluz del Infinito. (Madrid: Cátedra)

CASETTI, F y DI CHIO F (1990) Análisis del film (Milano: Bompiani) (trad. esp., Cómo Analizar un Film, Barcelona: Paidós, 1991).

CASTY, A (1971) The dramatic art of the film (Nueva York: Harper & Row)

CHATMAN, S (1978) Story and discourse. (Nueva York: Cornell University Press)

DÍEZ BORQUE, JM (1989) Notas sobre la crítica para un estudio del personaje de la comedia española del siglo de oro. En Teoría del Personaje (Madrid: Alianza Editorial)

DUCROT O Y TODOROV, T (1986) Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje (Madrid: Siglo Veintiuno).

FORSTER EM (1985) Aspects of the novel. (Nueva York: Harcourt Brace)

GENETTE, G (1972) Figures III. (París: Seuil)

CUADERNOS N° 17, FHYCS-UNJu, 2001

HAMON, P (1972) «Pour un statut sémiologique du personnage». En Littérature, n° 6, pp.86- 110.

ODIN, R (1983 a) Pour une sémio-pragmatique du cinéma. En IRIS, Vol. 1, n° 1, 1983, pp. 67-82. (trad. Esp. Por una semiopragmática del cine. En Objeto Visual n° 5, 1998, pp. 117-134)

ODIN, R (1983 b) Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur. En IRIS n° 8, «Cinéma et Narration II», 1988, pp-121-139. (trad esp. «Del espectador ficcionalizante al nuevo espectador : enfoque semiopragmático». En Objeto Visual n° 5, 1998, pp. 135-156)