

# NEW LEFT REVIEW 94

SEGUNDA ÉPOCA

SEPTIEMBRE - OCTUBRE 2015

## ARTÍCULO

PERRY ANDERSON

Rusia inconmensurable

## ENTREVISTA

JAN BREMAN

Un investigador sin trabas

## ARTÍCULOS

MARCO D'ERAMO

Después de Waterloo

MALCOLM BULL

El declive de la decadencia

ROB LUCAS

¿El socialismo como idea reguladora?

## CRÍTICA

ALEXANDER ZEVIN

El apagavelas

DAVID SIMPSON

Construir el sujeto liberal

RACHEL MALIK

Representaciones figurativas

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación y el Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador-IAEN

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS NACIONALES  
LA UNIVERSIDAD DE POSGRADO DEL ESTADO



Secretaría de  
Educación Superior,  
Ciencia, Tecnología e Innovación



traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

John Frow, *Character and Person*, Oxford, Oxford University Press, 2014, 322 pp.

RACHEL MALIK

## REPRESENTACIONES FIGURATIVAS

Al principio del *Germinal* de Zola, un caballo joven es introducido en una mina. Sujeto bajo la jaula que transporta a los trabajadores y enviado hacia una profundidad casi infinita, entra en pánico y a punto está de morir; se niega a levantarse del suelo. Otro caballo de trabajo se le acerca, olisquea a la aterrada criatura y relincha. Tras un corto intervalo el caballo joven es obligado (con un restallido del látigo) a levantarse y los animales son conducidos juntos.

¿Son *personajes* estos caballos y, en tal caso, cómo se convierten en personajes? John Frow sostendría que lo son. No porque un caballo en un relato de ficción sea a priori un personaje, aunque los personajes animales no son ni mucho menos novedad, sino por *cómo* están representados desde el punto de vista lingüístico y narrativo. Ambos animales tienen nombres propios (Bataille y Trompette), sexo y el pronombre que lo indica. Los mineros que están mirando tratan el encuentro equino como un acontecimiento social —«Ah, qué animal este Bataille. Ahí está hablando con su compañero como si fuera una persona»— y parecería que el lector debería imitarlos. El narrador, del mismo espíritu, califica a Bataille de «mansote» y «resignado»; y la entrada de Trompette en la mina repite el patrón de un relato humano: el primer día del joven Etienne en la mina, que también incluye un aterrador trayecto en la jaula y después la camaradería y el apoyo de los demás trabajadores con los que se encuentra. Bataille parece estar ofreciendo a Trompette solidaridad equina.

En un libro titulado sencillamente *Character and Person*, John Frow sostiene que los personajes deben entenderse como entidades textuales (e intertextuales) y como cuasi personas con las que lectores y espectadores podemos identificarnos, mantener relaciones afectivas y sobre las que podemos conjeturar «como si» de personas se tratase. La experiencia de este tipo de relación no es, después de todo, terreno exclusivo de lo que Viktor Shklovski denominó «ingenuidad ontológica». El personaje debe entenderse en relación con la persona, una locución que a él le parece discursivamente menos cargada de connotaciones que «yo» o «individuo», y un concepto que él se dispone a complicar. Las ideas del personaje exclusivamente textuales (en especial las de variedad estructuralista y posestructuralista) no incluyen la propia función del lector en la formación de los personajes, cómo podemos desarrollar y desarrollamos relaciones afectivas complejas con ellos. Por otro lado, lo que él denomina explicaciones «éticas» del personaje, que animan a los lectores a pensar en los personajes principalmente como personas, rechazan la plena especificidad textual e intertextual de aquellos y pasan por alto tanto su complejidad como la de la propia persona. Aunque la explicación estrictamente textual no es inherentemente mecánica y reductiva, tiene un interés limitado describir a la Gwendolen Harleth de *Daniel Deronda* como un obstáculo o una falsa búsqueda en la propia *Bildung* de Daniel. Pero carece igualmente de interés pasar demasiado tiempo preguntándose por qué Gwendolen mantiene su compromiso con Malinger Grandcourt después de descubrir la relación que él mantiene desde hace tiempo con Lydia Glasher. Ambos enfoques inhiben preguntas más interesantes. En el segundo caso, las respuestas que obtenemos tienden o bien a la tautología universal –así es ella como persona; es egoísta; se siente atrapada por su familia– o bien a la manida generalización histórica, probablemente, en este caso, concerniente a la situación de la mujer a finales del siglo XIX.

Personaje y persona son «ontológicamente discontinuos y lógicamente interdependientes», sostiene Frow, y su concordancia y discordancia son fundamentales para el argumento y la práctica del libro. Tanto el personaje como la persona tienen diversas modalidades de ser: un personaje particular de una obra o de una novela o película existe en y a través del género y otras tipologías sociales, por ejemplo, y a través de diversos patrones y esquemas corporales que dotan de significado a algunos de sus gestos y movimientos, y a otros no. Usamos muchos de los mismos conocimientos y estrategias para identificar y entender a personas y a personajes: el conocimiento de tipos sociales y psicológicos, diversas formas de competencia lingüística que nos permiten entender –pongamos– las propiedades peculiares de los nombres propios y la referencia modificadora de los pronombres. Si nos centramos en las relaciones entre personaje y persona y dejamos de considerar el personaje como algo dado o la personalidad como algo evidente

en sí mismo, espera Frow, surgirán preguntas diferentes. ¿Cómo llegan los lectores a ver o reconocer a los personajes, para empezar? ¿Cómo y por qué otorgamos cuasi personalidad a ciertos tipos de entidades textuales y no a otros? ¿Qué función tiene el lector en la creación del personaje?

El personaje es «la categoría central en la teoría literaria y la peor entendida», sostenía Frow ya en 1986, desarrollando una idea de cómo podrían aplicarse a los textos literarios las explicaciones psicoanalíticas de la identificación del público en el cine. Ese, dice, fue «el germen a partir del cual surgió *Character and Person*», y el libro puede considerarse una fusión de dos de los intereses más distintivos y antiguos del autor: teorizar los procedimientos de lectura e interpretación y desarrollar conceptos formales rigurosos, con utilidad en distintos campos disciplinarios. Su libro *Genre* (2006) puede considerarse un texto complementario en este sentido. Frow dice de sí mismo que trabaja en los límites entre los estudios literarios y los culturales. Ha defendido el lugar de las prácticas y los objetos literarios en los estudios culturales y se ha centrado, en su propio trabajo, en la producción y la circulación del valor cultural en varios campos. Aunque en este libro figuran ejemplos del cine y de los videojuegos, se centra principalmente en la literatura, sobre todo en la novela.

«El personaje de ficción es una figura con forma de persona a la que un campo narrativo hace destacar»; o, en otras palabras, un personaje es una entidad textual que emerge y se acumula en el relato, sujeto y objeto de un conjunto de acciones y valores que lo o la definen: la princesa que se queda dormida durante cien años; el detective capaz de reunir pistas. A medida que estas acciones son modalizadas y modificadas, el personaje adquiere particularidad. No es una protagonista romántica más, sino la Anne Elliott de *Persuasión*, cuyas acciones durante buena parte de la novela son iniciadas y controladas por otros. Y de ese modo ella acompaña, escucha, cuida, se aparta, se oculta en las sombras... O es el Pip de *Grandes esperanzas*, ansioso e iluso, que holgazanea y conjetura y se mueve presuroso entre Londres y su ciudad natal. El personaje es también «el análogo a las personas “reales”, adaptado más o menos de cerca y más o menos plenamente a las normas y convenciones que modelan la persona en cualquier sociedad particular, a lo que significa ser persona y tener un cuerpo físico, un carácter moral, un sentimiento de yo y una capacidad de acción». Las clasificaciones psiquiátricas de algunos personajes en los dramas televisivos contemporáneos –el trastorno bipolar de la agente del FBI Carrie Madison en *Homeland*, el síndrome de Asperger de la policía Saga Norén en *The Bridge*– y su comportamiento conforme a estos «diagnósticos» forman parte de un conjunto de esquemas y discusiones del mundo real sobre las personas que el público moviliza al verlos. La diferencia fundamental, por supuesto, es que, mientras que el modo de ser de los personajes está especificado por el género, el orden

de representación, las modalidades de personas están especificadas por el orden de lo real.

El libro de Frow prosigue identificando y elaborando un conjunto de modalidades del personaje: interés, tipo, voz, nombre, rostro y cuerpo. A cada una de ellas le dedica un capítulo. Primero figura el *interés*, o cómo un personaje atrae el interés de sus lectores. «El trabajo realizado por un personaje de ficción está en función de su capacidad para atraer a su interlocutor: para realizar un trabajo emocional así como figurativo. Siempre modelado en cierto sentido como una persona, un patrón figurativo nos pide que respondamos a una forma de vida que reconocemos: ¿qué pasa a continuación, cuál será su destino?». Este compromiso se da en primer lugar mediante un proceso de reconocimiento –el lector debe poder identificar una entidad textual como un personaje–; después, mediante un proceso de identificación: el lector ocupa el lugar de un personaje dentro de un texto, una ocupación que puede ser momentánea o sostenida. Estos procesos se exploran mediante el análisis freudiano de la identificación. Es la capacidad del sujeto para asimilar aspectos del otro, sus múltiples apegos y las formas en las que las energías del ego pueden redirigirse hacia una variedad de objetos, o dispersarse entre ellos, lo que posibilita la identificación en este doble sentido, así como situar en primer plano la función activa del lector en hacer que los personajes sean significativos.

El *tipo* es la forma en la que los personajes se corresponden con una variedad de tipologías genéricas y sociales. El protagonista melancólico y el vengador son dos ejemplos que Frow ofrece en un amplio análisis de *Hamlet*, pero considérese el pequeño tendero, los muchos señor y señora Malaprop, el típico capricornio. En un relato de Gogol titulado «La avenida Nevski» se identifica desde el principio al artista Piskarev como un romántico incurable (lo opuesto a su compañero soldado, el divertido cínico). La confusión de Piskarev al identificar a una prostituta con una princesa-musa necesitada de rescate confirma su tipo y, en este caso, su disposición resulta ser, de manera muy estricta, mortal. Muchos tipos cruzan con facilidad entre la ficción y otros discursos. La «nueva mujer» de finales del siglo XIX fue un tipo que lo impregnó todo, desde la narrativa (George Gissing, Sarah Grand) hasta los escritos políticos o los debates sobre ciclismo en las revistas británicas.

Voz es el término que Frow utiliza para la forma en la que los personajes se convierten en objetos y sujetos del discurso. Un personaje debe ser mínimamente un objeto de discurso: alguien de quien hablan el o los narradores u otros personajes. A menudo es también el sujeto del discurso que habla y del que hablan otros personajes o el narrador (a quienes el personaje puede perfectamente no oír). La discusión literaria se centra aquí en el discurso indirecto libre, en el que el personaje es a un tiempo sujeto y objeto del discurso, que habla o piensa por sí mismo y del que el narrador habla, y los límites, al

carecer de marcador gramático, pueden a menudo borrarse. Frow toma ejemplos de *Madame Bovary* (1857) y la función del discurso indirecto libre en el caso de su proceso judicial por obscenidad. La famosa escena del espejo, que revela la excitación de Emma por tener un amante y su completa ausencia de escrúpulo moral, se vuelve escandalosa porque el narrador no la condena directamente, una ambigüedad posibilitada por el recurso de Flaubert al discurso indirecto libre. Los cambios y deslices entre el narrador y el personaje que Frow considera típicos del discurso indirecto libre fomentan una movilidad de juicio e identificación en el lector. Si bien admite que el personaje no tiene correlativo personal directo con respecto a la voz (como ocurre con el tipo o el nombre), Frow observa paralelismos en el sistema de pronombres personales y en el modo en el que aprendemos a ocupar y cambiar entre la primera, la segunda y la tercera persona, como elemento clave de la competencia pragmática (en el uso del lenguaje hablado en particular); para él es también un aspecto de la personalidad y buena parte de este capítulo explora estos déicticos o modificadores que operan en el discurso, donde sus significados y referentes dependen casi por completo del contexto.

Los nombres y las prácticas de nombrar insertan tanto a personajes como a personas en diversos mundos sociales: familia, trabajo y lugar, ley y Estado. Como en el caso del *tipo*, hay una significativa superposición entre personaje y persona. Los nombres sugieren relatos —«Vindice» y «Lussurioso» en *The Revenger's Tragedy* (1606)— o velan apenas relatos —los Fainall y los Wilfull de la comedia de la Restauración—, pero pueden ser también opacos. Frow explora el uso de los nombres propios en la novela del siglo XVIII basándose en el fascinante análisis del «ascenso de la ficcionalidad» efectuado por Catherine Gallagher. La novela desarrollada en este periodo redefinió la categoría de ficción como un relato verosímil, en contraste con un relato claramente increíble, fantástico o abiertamente alegórico. Definir la ficción se vuelve necesario una vez que esta incorpora de manera constante lo que podría haber ocurrido. De modo más específico, el nombre verosímil (Joseph Andrews, Clarissa Harlowe, Catherine Morland) se convierte en garantía de que la novela es ficción y no una representación satírica o injuriosa de personas reales. El nombre propio de la novela no tiene referente específico, pero acaba designando una mayor referencialidad, en cuanto representante de un tipo. Si bien no están vacíos de posibilidades simbólicas, dichos nombres afirman o invocan ante todo un personaje verosímil, a menudo parte de un mundo verosímil, correspondiente de modos importantes al propio mundo del lector.

*Rostro y cuerpo* hacen referencia a las relaciones entre dualidades: mente (o cabeza) y cuerpo; interior y exterior; algo irreductiblemente expresivo y «verídico» y, de modo igualmente necesario, un ámbito o superficie de drama y exposición. El análisis que Erving Goffman hace del «trabajo facial» como una de las formas de ajustar las relaciones sociales (cómo mantenemos

o cuestionamos el valor de nosotros mismos y de los demás incluso dentro de los intercambios microsociales) es una de las múltiples ocasiones de análisis a este respecto. No sorprende, por lo tanto, que Frow se oponga a entender el cuerpo exclusivamente en términos de banal función psicofísica, e insista en que también existe de manera fantasmagórica tanto para el personaje como para la persona, incluidos el lector o el espectador. Es fácil ver la satisfacción fantasiosa de deseos corporales en juego cuando el joven semiordinario, del que se aprovechan, se transforma en un superhéroe que mantiene una relación ilimitada con el espacio o un poder físico imposible. Pero las modificaciones corporales de lo humano contemporáneo funcionan a menudo de maneras muy sutiles y llenas de matices. Frow no aborda el tema de la televisión, pero considérese, por ejemplo, la regularidad en la personificación del poder corporativo en distintas series dramáticas contemporáneas. En *Borgen*, *House of Cards*, *Mad Men*, *The Code*, *Heimat 3* (todas ellas estrenadas en la pasada década) y otras, los personajes que representan el poder corporativo son muy a menudo agentes de un poderoso jefe que no está directamente representado. Aunque estas representaciones de personajes son predominantemente realistas, hay algo de fantástico en el modo en que su cuerpo ocupa el tiempo y el espacio. Remy Danton, abogado y lobista de una empresa gasista, es un importante personaje narrativo en *House of Cards*: amañador, proveedor de dinero y obstruccionista. Pero también aparece como figura en el fondo del péfido relato presidencial de Frank Underwood, siempre presente, a menudo silente, siempre vigilante. En el drama político danés *Borgen*, el nuevo director del canal televisivo, Alex Hjort, le amarga la vida al director de noticias en un choque frontal entre criterios periodísticos y beneficios empresariales. Pero también tiene un aspecto élfico, una capacidad preternatural para aparecer de repente, en cualquier parte y en todas partes, siempre esperado e inesperado.

En el libro en general, el principal mecanismo estructural es el desarrollo de conceptos formales: las modalidades de personaje y persona. Pero el resumen precedente no permite percibir cómo se elaboran estos conceptos, mediante y junto a una serie de encuentros textuales de amplio alcance y a menudo extensos. El capítulo sobre el *rostro* incorpora la comedia romana y el drama *noh* japonés, una exploración ampliada de las muchas descripciones del rostro de Albertine por parte de Proust, el encuentro de Lèvinas con el rostro del Otro, y la novela de Kobe Abe *El rostro ajeno*, sobre un científico con una cara horriblemente deforme que imagina la posibilidad de hacerse una máscara que se parezca por completo a un rostro, pero no el suyo. En el capítulo dedicado a los *cuerpos* encontramos a Chaucer, miembros fantasma, neurociencia contemporánea, Northrop Fry, *Blade Runner*, y Derek Parfit y los experimentos mentales sobre la transferencia o la supervivencia de la identidad en diversas situaciones de ciencia ficción. Muchos de estos

análisis son muy interesantes por sí solos y, en ciertos capítulos, la yuxtaposición de materiales es en sí sugerente: los avatares de los juegos se codean con la explicación freudiana de la identificación; o la pornografía, con el desarrollo de un régimen de lectura empática en la novela del siglo XVIII en el capítulo dedicado al *interés*, por ejemplo. El resultado total de esta acumulación de interpretaciones es debatible, sin embargo, y a menudo produce la impresión de que se trata de mera digresión. Frow presenta este patrón dual como una práctica deliberada, describiendo su método como «una senda retorcida»; un argumento que, dice, citando a Adorno, «se hace cierto en su progreso»; «coordina elementos en lugar de subordinarlos». Esto parece una especie de bandera de conveniencia. Los «elementos» literarios son, muy a menudo, interpretaciones virtuosistas de textos canónicamente importantes o difíciles. No está claro en qué parte podría encajar el rechazo de Adorno hacia lo exhaustivo y su preferencia por el fragmento.

La función de la literatura en el razonamiento de Frow se hace más clara si observamos el corpus de material literario y de crítica literaria incluido en el libro. Diverso en algunos aspectos: hay teatro, poesía y novelas. La gama histórica y geográfica es amplia, con una rama centrada en el ascenso de la novela europea (por ejemplo, Sterne, Richardson, Goethe, Flaubert, Dickens) y otra en la modernidad y la posmodernidad internacionales: Proust, Joyce, Nabokov, Kundera, Cortázar, DeLillo, Abe. La interpretación que Frow hace de ambos grupos pone en primer plano la innovación: le interesan la novela en cuanto forma emergente, y ciertas mutaciones clave. Pero no hay un interés equivalente por los textos cotidianos que constituyen una parte muy importante de lo que leemos y lo que vemos, con sus convenciones tercamente familiares. Considérense las relaciones ultrasencillas entre humanos y coches en tantas películas de cine y televisión: nada de buscar las llaves a tientas, nada de ajustar el espejo, nada de forzar el encendido. Los coches se han convertido, en esta representación sin marca, en una simple extensión del humano que adquiere las propiedades de la velocidad, la facilidad de movimiento, la seguridad. Un convencionalismo más reciente en las series de investigación es el compañero ciberexperto. El ayudante del protagonista puede acceder a casi toda la información de Internet, casi de manera instantánea, por muy codificada, por muy protegida, que esté. Esto acelera la narración y al mismo tiempo reduce el conocimiento a la categoría de información fácilmente accesible. Es también, de manera crucial, un atributo, una función del personaje en cuestión, que, con dedos ligeros y ágiles sobre el teclado y la cara iluminada por la pantalla, ha pasado a personificar una vigilancia benévola y omnisciente. Estas convenciones del personaje corporal no tienen importancia por su carga innovadora, sino por su ubicuidad.

En el prefacio, Frow define *Character and Person* como una aportación a una «poética sociológica». La expresión no debería sobresaltar. Fue Barthes



quien declaró que «un poco de formalismo nos aleja de la Historia, pero [...] mucho nos devuelve a ella». Los conceptos de Frow son de hecho suficientemente formales como para devolvernos a la historia. Al formular y desarrollar las múltiples modalidades de personajes e insistir en la naturaleza histórica de regímenes de personalidad específicos, permite plantear un conjunto de preguntas más ricas y centradas en cómo y por qué los personajes están representados en la forma en que lo están. Considérese, por ejemplo, cómo el proceso de creación de personajes en la novela puede funcionar de manera inversa a medida que los personajes se desvanecen en un texto, vacíos en cuanto ámbitos de narración e interés afectivo (como Jacky Bast en *Howards End*). O cómo y por qué ciertas formas de caracterización parecen imposibilitar todas las identificaciones excepto las más fugaces. Los personajes de Pinter son un ejemplo extremo a ese respecto, y es interesante que carezcan de muchos de los atributos que personajes y personas poseen. No parecen estar organizados de manera coherente bajo un nombre único; el conocimiento compartido entre personajes y entre ellos y el público falla en momentos críticos; no hay coincidencia, ni siquiera convencional o temporal, sobre los significados de modificadores como *ahora*, *entonces* y *antes*. Frow parece también sobrestimar la capacidad explicativa de las categorías formales. En *Madame Bovary*, los efectos desconcertantes del discurso indirecto libre son inseparables de los diversos lenguajes sociales, públicos y privados, que a menudo se utilizan para burlarse unos de otros. Esto está profundamente marcado en los múltiples nombres que se dan al personaje principal: el nombre propio íntimo de «Emma» lo utiliza de manera más constante el narrador que el marido; las pretensiones sociales de la protagonista son objeto de burla cuando la observan como «la mujer del médico» al llegar a una fiesta aristocrática. Como la respetable pero falsa «Madame Bovary», vende los terrenos del marido, sin que este lo sepa, para pagar sus romances. La conmovición de la novela no debería limitarse al experto uso que hace del discurso indirecto libre. Frow es sabiamente escéptico respecto a las tendencias homogeneizantes de buena parte de la interpretación historicista, pero no explora de manera específica cómo textos, géneros y formas culturales son históricamente complejas, y cómo lo son, también muy a menudo, los personajes.

Parece importante considerar las relaciones entre medios de comunicación y formas en un periodo dado (así como a lo largo del tiempo). En su análisis sobre los personajes de Dickens, por ejemplo, Frow observa la función del melodrama en la construcción de los malvados, pero no se para a considerar en qué medida influían las expectativas y los convencionalismos teatrales en la novela victoriana, modelando las formas de leerla. La publicación y la lectura de la novela victoriana estaban insertas en una cultura impresa visual, la de la ilustración, más concretamente, que también

incluían, no obstante, los otros tipos de imágenes en los libros y revistas en los que se publicaban las novelas. Esto es sin duda muy relevante para la personificación y el interés de los personajes. La representación lingüística del personaje por el lector victoriano iba acompañada con frecuencia por la representación de un retrato completo. ¿Es probable que la presencia de la ilustración fortalezca o debilite los procesos de identificación? De igual modo, ¿qué se puede decir de la práctica victoriana común de leer en voz alta, con su vocalización y las posibilidades de actuación adjuntas? Los personajes eran leídos y superpuestos en un conjunto de dinámicas sociales existentes, pero móviles. ¿Intensifican dichas prácticas de lectura el aspecto inmersivo del texto o lo reducen? Esto a su vez llama la atención sobre el carácter histórico del medio.

Frow parece generalizar una experiencia particular de lectura de la novela: «Me centro en buena parte del libro, aunque no de manera exclusiva, en el género de la novela, no solo porque buena parte de la bibliografía sobre el personaje toma la novela como su forma ejemplar, sino porque considero que es la novela la que construye, en el siglo XVIII, las tecnologías afectivas y morales de la introspección formadora del yo que, junto con las movilizadas en los posteriores géneros narrativos del cine y la televisión, informan buena parte de nuestra interpretación contemporánea de qué significa ser persona». Sin embargo, la atención prestada al ascenso de la lectura empática de la novela en el siglo XVIII parece adquirir la categoría de escena primordial. También implica un contexto de lectura complementario en el que leer constituye un valorado refugio frente a las inmediateces del mundo, y la novela y sus personajes proporcionan un encuentro alternativo, una conversación privilegiada, que nos permite también juzgar el embrollo de la experiencia inmediata. Pero si observamos las prácticas de lectura de la novela victoriana en el hogar y otras numerosas situaciones de lectura, pasadas y contemporáneas –pedagógica, relacionada con el trabajo o la amistad–, la función de la novela y de la lectura de novelas en la vida *pública* se aclara y visibiliza. Esto promueve diversas formas de pensar y hablar sobre los personajes: tenemos los placeres privados de «encontrar» personajes en las novelas, pero también los placeres públicos de la conversación.

Frow ofrece una explicación creíble de por qué, en ciertos modos muy significativos, los personajes son en realidad como personas y las personas son como personajes; su libro hace una aportación muy importante sobre un tema importante, tanto más por la especial aceptación de estas ideas en la cultura del libro contemporánea, que ha experimentado un extraordinario crecimiento en décadas recientes. Algunas de sus formas están enormemente organizadas: festivales literarios, proliferación de premios, turismo literario –desde casas y paseos de escritores hasta vacaciones–, eventos en librerías, cursos de escritura. La ficción, incluida la denominada ficción

literaria, ocupa un lugar central en ellos, junto con la biografía, algunas formas de historia y libros sobre lugares. Estas formas están sin duda fuertemente modeladas por la mercadotecnia, el proceso dominante en la edición contemporánea. Muchas de ellas tienen un fuerte elemento de directo o cuasi directo, comparable al ascenso de los festivales y las actuaciones «secretas» en la música contemporánea que buscan representar los aspectos «auténticos», irreproducibles, de una industria corporativa altamente regulada que debe también enfrentarse a nuevas formas de distribución y consumo. Dentro de esta cultura del libro, muchos eventos se escenifican en forma de conversaciones o conversaciones mediante representante, con escritores y lectores como participantes que hablan entre sí, aunque de forma mediada. Ya sea la lectura en la librería, la carpa de un festival con sus preguntas del público o una variedad multimodal en la que los lectores plantean preguntas por correo electrónico o mensajes de texto para una entrevista de radio o periódico preorganizada, los personajes son, junto con los lectores, una de las principales unidades de intercambio. En estos encuentros, las preguntas sobre personajes y las respuestas que utilizan a un personaje son fundamentales: la entidad o la conciencia con la que piensa el autor, una senda de entrada en el mundo, un tipo particular de forma histórica. Las formas son numerosas y, por lo tanto, obvias, tan de sentido común que a veces es difícil recordar que esta conversación podría haberse expresado con otros términos, otros conceptos.

Un tema particular es la cuestión planteada al escritor sobre los orígenes del personaje, bien como idea general o bien como cuasi persona particularizada dotada de nombre, atributos, motivos, etcétera. Las respuestas son numerosas —la cara en el autobús, una voz en la cabeza, una inusual protagonista romántica— y varían desde casos de pura obsesión hasta lo firmemente «práctico». Pero es la forma de la pregunta lo que cuenta: el personaje se libera del libro, a menudo lo precede y siempre lo supera. Tanto en el plano general como en el particular, los personajes forman parte de un conocimiento compartido entre un escritor y un «lector»/público, y son fundamentales para posibilitar esta conversación, o para dar al evento algunas de las cualidades de una conversación, si bien mediada. Mientras que el escritor o autor puede movilizar diversas formas de autoridad —en cuanto artista, experto en conocimiento o «experiencia»—, el personaje es una especie de terreno común. Los lectores y el lector representante, el entrevistador, se sienten autorizados para conjeturar sobre el más allá de los personajes, sus motivos y elecciones; estos no le pertenecen ya al autor (como sí le pertenecen, muy claramente, el estilo o el relato). De esta forma los personajes son muy a menudo personas (cuidadosamente) confeccionadas. Este discurso está multiplicado y apoyado por una polifonía de periodismo, prensa e Internet: las páginas web de los autores, reseñas de los lectores; blogs para

enseñar a escribir, preguntas y respuestas *on line* con consejos de autores, editores y agentes; programas informáticos que facilitan el registro de datos vitales y horarios de los personajes. Hay normas que desmitifican y otras que ofrecen hacerlo, y que, en la medida en la que fomentan una apreciación lúcida de cuestiones de técnica, pueden ser tan ilustradoras como se proponen ser: evitar estereotipos, no agrupar toda la información sobre un personaje nada más introducirlo, y, casi siempre, la regla de oro de que «menos es más». Pero todo eso se produce mientras la mística del personaje apenas sufre trastorno alguno. La intervención de Frow es un útil desafío para esto.

