



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL
Escuela de Educación

VICERRECTORÍA ACADÉMICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA DE ARTES ESCÉNICAS

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TRABAJOS DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, jurados, y la directora del trabajo de grado titulado *Aportes al análisis del personaje. Una mirada desde el modelo actancial y el análisis activo del papel y la obra*, presentado en la modalidad de monografía por las estudiantes Diana Paola Alba Ferro (C.C. 1032407813) y Nazly Shirley Tovar (C.C. 1032395423), consideramos que dicho trabajo de grado cumple los requisitos necesarios para su aprobación, por las siguientes razones:

Uno de los aportes más valiosos del documento es que diseña una herramienta útil y pertinente para el análisis del personaje y, en consecuencia, para leer el texto dramático. Por otra parte, explora un campo de estudio novedoso para el pedagogo teatral.

En Bogotá, a los tres (3) días del mes de diciembre de dos mil trece (2013).

Jurado Diana Rodríguez

Calificación: 4.2

Firma: D.R.

Jurado Hernando Parra

Calificación: 4.6

Firma: H. Parra

Directora Shirley Martínez

Calificación: 4.8

Firma: S.M.

Calificación final (Promedio de los tres): 4.5

Aportes al análisis del personaje.

Una mirada desde el modelo actancial y el análisis activo del papel y la obra

Diana Paola Alba Ferro

Nazly Shirley Tovar

Sirley Martínez

Tutora

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Artes Escénicas

Bogotá, 2013

1 Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Titulo del documento	Aportes al análisis del personaje. Una mirada desde el modelo actancial y el análisis activo del papel y la obra
Autor(es)	Diana Paola Alba Ferro y Nazly Tovar
Director	Sirley Martínez
Publicación	
Unidad Patrocinante	
Palabras Claves	Modelo actancial, Análisis activo del papel y la obra, el personaje, convergencias.

2 Descripción
<p>Este trabajo de grado plantea una propuesta de análisis del personaje dramático desde unas categorías emergentes desarrolladas a partir de las convergencias realizadas entre diferentes conceptos seleccionados desde el modelo actancial y el análisis activo del papel y la obra. Finalmente el procedimiento de las categorías emergentes se propone como una herramienta que contribuya al análisis del personaje.</p>

3 Fuentes
<p>La bibliografía del teórico teatral Constantin Stanislavski, el libro La semiótica Teatral de Anne Ubersfeld y el libro El último Stanislavski de la autora Maria Knébel.</p>

4 Contenidos
<p>El documento inicia con un marco teórico, el cual explica los conceptos relacionados a el personaje dramático desde los dos autores, del mismo modo que se define desde que noción de personaje se va a direccionar todo el trabajo. Seguido se realiza la construcción de las categorías emergentes a partir de las convergencias entre conceptos y la realización de un procedimiento de análisis desde la estructuración de las categorías emergentes. Posteriormente este procedimiento de análisis es implementado en un personaje de una obra Colombiana seleccionada.</p>

5 Metodología
<p>Para entender la naturaleza de este trabajo, cabe mencionar que nuestro enfoque es teórico-práctico con una perspectiva analítica, ya que es necesario comprender, analizar y converger a los dos autores y posteriormente estudiar un personaje de la obra nuestras vidas privadas de Pedro Miguel Roza, teniendo en cuenta lo encontrado en el análisis de estas dos perspectivas sobre el personaje. Este estudio se desarrolla desde un enfoque cualitativo en la interpretación profunda de la realidad -que en el caso de ésta monografía es el análisis del personaje desde el texto dramático- a partir de un camino propio de la hermenéutica, basándonos en el filósofo Alemán Hans Georg Gadamer, ya que nos permite realizar un recorrido por diferentes instancias de la comprensión de los textos y de los intereses de los autores, para encontrar una relación con el sentido y la interpretación que como investigadoras queremos darle.</p>

--

6 Conclusiones

Al momento de concluir este trabajo queremos mencionar que es posible realizar unas convergencias entre dos teorías del conocimiento, para una comprensión más profunda del personaje desde el texto dramático. Consideramos que es importante que quién desee construir un personaje para la puesta en escena tenga unas herramientas previas que le permitan en primer lugar; entender las fuerzas del drama que están presente en cualquier obra, las relaciones entre los distintos personajes y la manera en la que el personaje es un elemento en la construcción de sentido.

Elaborado por:	Diana Paola Alba Ferro y Nazly Tovar
Revisado por:	Sirley Martínez

Fecha de elaboración del Resumen:	04	12	2013
--	----	----	------

ÍNDICE

	Pág.
Resumen	7
Introducción	9
Capítulo 1. Referentes teóricos	11
1.1 Constantín Serguéievich Stanislavski	11
1.2 El análisis activo del papel y la obra	15
1.2.1 La acción	16
1.2.2. Circunstancias dadas	18
1.2.3 La supertarea	20
1.2.4 La acción transversal	20
1.2.5 Los sucesos	20
1.3 El modelo actancial	21
1.3.1 Estructura del modelo actancial en el teatro	25
1.4 El personaje	29
1.4.1 El personaje desde la semiótica	32
Capítulo 2. Metodología y convergencias	37
2.1 Metodología	37
2.2 Convergencias	38
2.3 Categorías emergentes	39
2.4 Procedimiento para el análisis	48
Capítulo 3. Implementación	51
3.1 La obra / Nuestras vidas privadas	51
3.1.1 Segmentación dramática de la obra	52

3.2 El personaje, la madre	58
3.2.1 Objeto del querer/ La madre	59
3.2.2 Fuerza motivadora/ La madre	59
3.2.3 Línea de segmentación/ La madre	62
3.2.4 Línea de conflicto/ La madre	69
Conclusiones	71
Glosario	74
Bibliografía	76

RESUMEN

El siguiente trabajo presenta las convergencias entre dos teorías que permiten analizar los personajes desde la dramaturgia; el modelo actancial de Anne Ubersfeld y los principios del análisis activo del papel y la obra del teórico teatral Constantín Stanislavsky. Del dialogo entre estas dos teorías, surgieron unas categorías emergentes que al ser estructuradas permitieron el desarrollo de un procedimiento de análisis del personaje desde el texto dramático. Para implementar este procedimiento como una herramienta, fue necesario analizar un personaje (la Madre) de la obra *Nuestra vidas privadas* del dramaturgo Colombiano Pedro Miguel Rozo.

Puesto en práctica este procedimiento, constituye así una herramienta previa para que el actor tenga un panorama más amplio y objetivo de su personaje dramático al momento de interpretarlo en la puesta en escena.

En el primer capítulo, se exponen los referentes teóricos que dan lugar a las convergencias; el modelo actancial de la semióloga Anne Ubersfeld y los conceptos del análisis activo del papel y la obra de Constantín Serguéievich Stanislavski. El eje central es el *personaje*, es por esto que se presenta un breve recorrido por las diferentes nociones que se le han otorgado hasta confluir en la definición que la semiótica le atribuye.

En el segundo capítulo, se desarrollan las convergencias entre las dos teorías desde distintos planos de relaciones lógicas (El plano homólogo, el plano correlativo y el plano causal). A partir de estas relaciones surgieron cinco categorías emergentes que generaron un procedimiento para el análisis del personaje.

El tercer capítulo constituye la implementación del procedimiento establecido, tomando como ejemplo la obra de Pedro Miguel Rozo *Nuestra vidas Privadas* para el análisis del personaje (La Madre).

INTRODUCCIÓN

En nuestro proceso de formación en la Licenciatura en Artes Escénicas, hemos notado que el trabajo de análisis del personaje desde el texto dramático es una pregunta constante y pertinente para la formación del licenciado, es por esto que se vuelve necesario desarrollar un procedimiento que analice al personaje en el texto dramático, aportando a la formación de los licenciados para que posteriormente puedan desarrollar procesos de formación en el aula relacionados a la creación de personajes.

El presente trabajo tiene como objetivo generar una herramienta de análisis del personaje dramático es decir, el personaje que aparece en el texto de una obra de teatro; a partir de los conceptos que convergen entre el modelo actancial de Anne Ubersfeld y el análisis activo de la obra de Constantín Stanislavsky.

En un primer momento se exponen, según cada uno de los dos autores, los conceptos correspondientes al personaje teatral (identificables desde la lectura del texto dramático). En un segundo momento a partir de las convergencias encontradas desde las teorías mencionadas surgieron cinco categorías emergentes que estructuradas permitieron la construcción de una herramienta de análisis del personaje dramático.

Finalmente se aplicó la herramienta construida durante el desarrollo de este trabajo a uno de los personajes (La Madre) de la obra *Nuestras vidas privadas* de Pedro Miguel Roza.

Nuestros instrumentos de análisis y recolección de la información nos llevaron inevitablemente a expresarnos en términos que pueden no ser familiares. “correlaciones”,

“convergencias”, “paralelos” y “relaciones homólogas” estarán presentes en su trasegar por matrices, esquemas y formas de dar a conocer nuestros hallazgos en los arcanos de la semiótica y la teoría del teatro. Siéntase libre de hacer analogías, de recordar sus propios referentes a la hora de introducirse en nuestro mecanismo de interpretación, hacer ensayos, detenerse en las contradicciones aparentes, leerse a sí mismo leyendo este texto y por supuesto aplicar nuestras matrices en sus obras y personajes. Lo estamos invitando a leer y leerse, y por qué no a sumar a nuestro análisis sus propias conclusiones. Estamos convencidas que este trabajo es una propuesta que aporta a la interpretación y creación de personajes para la puesta en escena.

CAPITULO 1. Referentes Teóricos

El propósito de este capítulo es exponer los referentes teóricos relacionados al modelo actancial de la semióloga Anne Ubersfeld y los presupuesto teatrales de Constantín Serguéievich Stanislavski que hacen énfasis en el análisis del texto dramático, para contribuir a la comprensión del personaje teatral.

En esta primera parte se presentan los antecedentes bibliográficos del teórico teatral Stanislavski, para comprender las razones que lo impulsaron a centrar su trabajo en la formación del actor y en la investigación de un método para la interpretación y luego centrarnos en la exposición de los conceptos concernientes al trabajo de análisis del texto dramático lo que se denomina *análisis activo de la obra* y profundizar en los conceptos que se relacionan con la construcción del personaje desde el trabajo de mesa.

La segunda parte de este capítulo despliega los conceptos referentes al modelo actancial, iniciando en un recorrido histórico por las transformaciones del modelo hasta llegar al propuesto por Ubersfeld para el teatro y posteriormente una descripción de los conceptos que engloba el modelo.

Siendo el personaje uno de los ejes centrales de esta monografía, la tercera parte, está dedicada a realizar un panorama general sus diferentes definiciones, con el objetivo de centrarnos en la noción que se refiere al personaje en el texto dramático.

1.1 Constantín Serguéievich Stanislavski y el trabajo del actor

Director, Actor y teórico teatral ruso. Nace en 1863 en Moscú, sus padres Sergei

Vladimirovich Alexeiev, rico industrial, y Elisabeta Vasilievna, hija de la actriz francesa Vareley, que había llegado a San Petersburgo con una de las compañías que visitaban con frecuencia las dos grandes ciudades rusas. En 1887 inicia su actividad como actor y director de un grupo de actores aficionados, al año siguiente funda la sociedad de arte y literatura y en 1889 Stanislavski junto a Vladimir Nemiróvic Danchenko y bajo la alianza en contra de la llamada teatralidad inauguraron el TAM (Teatro del Arte de Moscú), en un edificio modesto y con el fiel propósito de ofrecer espectáculos a precios muy bajos para el acceso de todos los espectadores.

Desde el inicio de su carrera, Stanislavski se interesó por la búsqueda de una nueva forma de interpretación en los actores, estaba completamente en contra del viejo teatro, del teatro de la exterioridad, la rutina y la falsedad. Stanislavski era consciente que para combatir la “teatralidad” el actor debía ser asistido por alguien, creyendo de esta manera en la construcción de un método para transformar al histrión en intérprete.

El primer libro que se conoce de Stanislavski es *Mi vida en el arte*. Es un libro autobiográfico, editado en los Estados Unidos en 1924. En este libro Stanislavski devela sus preocupaciones como actor, director y dramaturgo. Desde sus inicios como actor se declaró completamente en contra de la teatralidad, del histrionismo y de la falsedad en escena. Realiza en este libro un recorrido por su adolescencia y sus descubrimientos en su madurez artística.

El trabajo del actor sobre sí mismo, fue el segundo libro escrito por Stanislavski, se editó por primera vez en Rusia en 1938, este libro se escribió en 1909 y estuvo revisándose, corrigiéndose, adquiriendo y perdiendo fragmentos durante casi treinta años. “En un

documento de junio de 1909 titulado: Programa del artículo “mi sistema” ya aparecía enunciados los términos que iba a emplearse en el libro, también en este manuscrito aparece por primera vez la palabra sistema” (Saura, 2003).

Hasta el año de 1930 Stanislavski trabajaría en un sólo volumen ambos aspectos de su método: La preparación interna de un actor y los medios técnicos para dar vida a un personaje. Esto fue imposible hacerlo, así que se dedicó sólo a la primera parte, finalmente fue publicado por Theatre Arts, Inc en 1936 con el título *An actor prepares* (conocido como la preparación del actor o el trabajo del actor sobre sí mismo).

El libro *La construcción del personaje*, es la continuación de *An Actor prepares*, el escenario donde transcurre es el mismo; la escuela de arte dramático y sus estudiantes, un grupo representado por actores jóvenes. El profesor es desde luego Stanislavski, el actor maduro, disfrazado como Tortsov, director de la escuela y del teatro.

Los dos únicos Libros cuya redacción final fue aprobada por su autor fueron *Mi vida en el arte* y *El trabajo del actor sobre si mismo*. Para la edición de su tercer libro *La construcción del personaje*, Stanislavski ya había fallecido en su ciudad natal, Moscú.

Sin duda alguna la principal fuente de inspiración para sus manuscritos fue la experiencia adquirida a lo largo de su vida no sólo como director sino como actor, muchas de las situaciones que se presentan en sus libros son las propias vivencias del autor sobre el escenario y las dificultades o los aciertos que observaba con sus estudiantes del TAM.

El libro *El trabajo del actor sobre sí mismo*, está dividido de la siguiente manera: la

primera parte dedicada al proceso creador de la vivencia, lo que significaba la preparación del actor previa a la construcción del personaje, en términos de su preparación física y emocional para poder representarlo y en la segunda parte se dedica al proceso creador de la encarnación.

Es evidente el vasto interés de Stanislavski por el trabajo del actor su sistema se convirtió en una verdadera biblia para el actor del siglo XX, no sólo en Rusia sino en el mundo entero. El sistema es una de muchas posibilidades de entender cómo puede el actor abordar su trabajo creativo en la construcción de personajes.

En busca de una forma más objetiva para construir la organicidad en el actor, Stanislavski empezó a fijar su atención en la acción física como una alternativa en el proceso de construcción de personajes, relegando todo tipo de emocionalidad. Si antes les pedía a sus actores que registraran todas sus emociones y construyeran a partir de ellas, ahora la acción no era el final sino el principio, el actor a través de la acción física realizaría un profundo estudio del personaje en relación a todos los sucesos de la obra. La última parte de su trabajo, se conoce como el método de las acciones físicas.

Gracias a su trabajo de análisis, reflexión y constante investigación de Stanislavski sobre el trabajo del actor, y teniendo en cuenta que su obra es inacabada, podemos distinguir que en efecto se estructura un sistema o método que contiene dos partes fundamentales:

El trabajo del actor sobre sí mismo, hace referencia a la preparación del actor tanto en su parte interna como en su exterior para la construcción de un personaje. Este trabajo va en dos vías: el trabajo sobre la vivencia y el trabajo sobre la encarnación.

El trabajo de la vivencia: Se refiere a la psicotécnica del proceso interno del actor.

El trabajo de la encarnación: Tiene que ver con los elementos exteriores que el actor entrena a lo largo de su preparación. (Cuerpo, voz, dicción, caracterización, etc.)

El trabajo del actor sobre su papel, se analizan los elementos concretos para la construcción del personaje. En la última etapa Stanislavski orientó el análisis hacía la obra (texto dramático) específicamente, estableciéndola como elemento importante para el análisis del papel. (Circunstancias dadas, objetivos, súper-objetivo, etc.).

1.2 El análisis activo del papel y la obra

En el libro *“El ultimo Stanislavski; el análisis activo del papel y la obra”* escrito por *María Ósipovna Knébel* (discípula directa de Stanislavski), encontramos los principios del denominado análisis activo del papel y la obra, establecidos en la última etapa de vida y de indagación de Stanislavski, y que ella recoge de manera clara y concreta. A partir de éste referente abordaremos todos aquellos aspectos que tienen que ver con el análisis del personaje.

El “sistema Stanislavski” estableció tres etapas en su aplicación para la puesta en escena y el estudio de los personajes, que son: la analítica (trabajo de mesa), la expresiva y la escénica. Esta monografía está centrada en la etapa analítica o de trabajo de mesa, debido a que en ella se realiza un análisis de la obra desde el texto dramático, previo a los ensayos, en el que el director y los actores tratan de descubrir todos aquellos aspectos que se necesitan para su construcción y la creación de los personajes, con el fin de combatir la pasividad del actor que simplemente esperaba obedecer las órdenes del director de escena.

Las otras dos etapas, expresiva y escénica, hacen parte de la puesta en escena como tal, por ello no las tenemos en cuenta.

Los aspectos principales del trabajo de mesa que nos permite realizar un análisis activo de los personajes son: la acción, las circunstancias dadas, la supertarea, acción transversal y los sucesos.

1.2.1 La acción

La acción empieza a ser el eje central del trabajo de Stanislavski en sus últimos años de investigación teatral. Es por esto que nos detendremos a comprender que significa en la construcción del personaje. Stanislavski observó que el problema de la psicotécnica con la que el actor construía sus personajes era un arma riesgosa, puesto que en algunas identificaciones que el actor hacía con el personaje, cambiaba aspectos de su propia vida por la del personaje manifestando una supuesta verdad interpretativa que luego era evidenciada como una trampa ante las dificultades en la repetición de las vivencias.

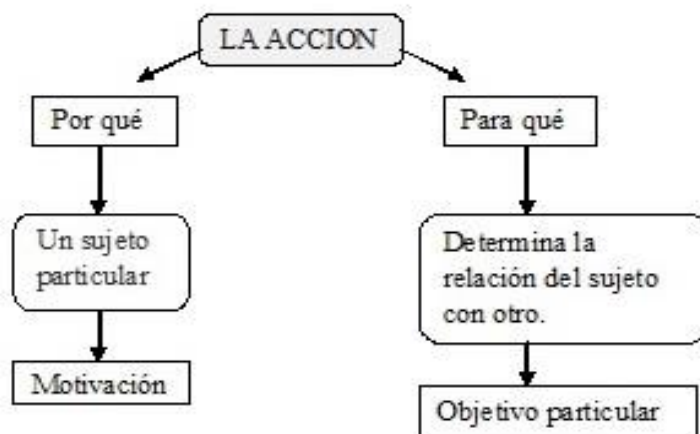
Este hallazgo puso en crisis al sistema, razón por la cual Stanislavski consideró la idea del ensayo de la obra no como un espacio para la repetición sino para la investigación, en esta etapa la acción comprende gran parte del interés del actor, ya que este comenzó a *hacer* para luego *crear*.

No existe una definición fija de qué es la acción, pero aun así existen suficientes citas textuales de Stanislavski para establecerla una. Usualmente la palabra y la acción son términos que se separan en el teatro, este aislamiento implica sólo una definición en términos lingüísticos, puesto que pensar en la palabra conduce a pensar en la acción y

viceversa, esta relación en el teatro va más allá del sentido que ha establecido el lenguaje. En cuanto al teatro no significa que sea la literalidad de la palabra la que defina al personaje, la palabra es un punto inicial. No se trata que el actor copie, reproduzca y/o traduzca lo que dice la palabra, la cuestión tiene mayor profundidad; es encontrar las motivaciones del personaje por medio de las palabras (texto dramático), que se desencadenan en acciones concretas.

Las acciones deben ser vistas también como consecuencia del estado emocional del personaje, de su carga emotiva. Anton P. Chejov decía: “Lo mejor es huir de la descripción del estado espiritual de los personajes; hay que procurar que éste sea entendido a través de las acciones de los personajes” (Eines, 2005). La construcción del siguiente esquema manifiesta dos fuerzas que rigen a la acción, por un lado está el *por qué*, directamente relacionado con una motivación o un deseo que tiene el personaje, y que lo lleva actuar y por otro lado está el *para qué* que constituye la finalidad de esa acción.

Las acciones que ocurren en el teatro deben ser siempre justificadas, dirigidas hacia un objetivo, o sustentadas bajo una motivación que el personaje tiene. El actor debe analizar el personaje desde la acción, Stanislavski decía “la vida del cuerpo humano y la vida del alma humana” (1977) entre la acción escénica y la causa que establece esta acción existe una unión inseparable; por lo tanto la línea de acciones físicas del personaje será reveladora en la comprensión de su vida interior. Dentro del análisis activo de la obra, existen varios elementos que contribuyen a entender el universo del personaje desde las acciones que éste realiza durante la obra.



Esquema 1. La construcción del siguiente esquema manifiesta dos fuerzas que rigen a la acción, por un lado está el por qué que está directamente relacionado con una motivación o con un deseo que el personaje tiene, que es el que lo lleva actuar y por otro lado está el para qué que constituye la finalidad de esa acción.

Para el desarrollo de la monografía fue necesario dejar de lado los conceptos referentes a la puesta en escena y a la formación del actor y referenciar algunos principios del análisis activo del papel y la obra ya que conciernen al trabajo de mesa, a lo que podemos identificar desde la lectura del texto y de estos conceptos. Posteriormente se realizó una selección de esos conceptos que se relacionaban con el modelo actancial de Ubersfeld. Los conceptos que se seleccionaron de Stanislavski son: las circunstancias dadas, la supertarea, la acción transversal y los sucesos.

1.2.2 Circunstancias dadas:

Un ejemplo sencillo para la comprensión de las circunstancias dadas es estudiar la época en la que vive el personaje, esto ampliará el contexto que rodea al personaje y generará otras posibilidades para la creación de los personajes y la puesta en escena de la obra. Las circunstancias dadas es todo aquello que tiene directa relación con la obra, como lo define Stanislavski:

Es la fábula de la obra, sus hechos, sucesos, época, tiempo y lugar de acción, condiciones de vida, nuestro concepto de la obra como actores y directores, lo que añadimos de nosotros mismos, el movimiento, la puesta en escena, los trajes, la iluminación, los ruidos y sonidos y todo aquello que se propone a los actores tener en cuenta durante la creación.

La definición dada por el mismo Stanislavski sobre el concepto de circunstancias dadas es compleja en si misma debido a la generalidad en la que el teórico las nombra es por esto que en el siguiente esquema se proponen cuatro ejes en donde se enmarcan cada uno de los aspectos enunciado por el autor.

El primer eje es el del personaje, entendiendo que desde el texto es posible identificarlo y del mismo modo determinar el pasado del personaje, su relación en la obra y su finalidad. El segundo eje es la acción, que determina no entre solo las relaciones los personajes sino las determinan los hechos y sucesos de la obra en general. El espacio es el tercer eje; donde se desarrolla la obra y por último el cuarto eje concerniente al tiempo, ya sea atmosférico o cronológico.



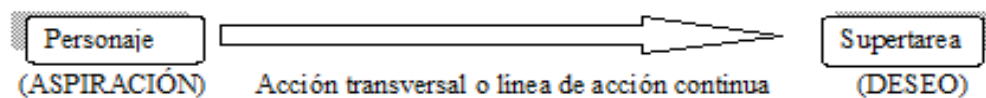
Esquema 2. La definición dada por el mismo Stanislavski sobre el concepto de circunstancias dadas es compleja en si misma debido a la generalidad en la que el teórico las nombra es por esto que en el siguiente esquema se proponen cuatro ejes en donde se enmarcan cada uno de los aspectos enunciado por el autor. El primer eje es el del personaje, entendiendo que desde el texto es posible identificarlo y del mismo modo determinar el pasado del personaje, su relación en la obra y su finalidad. El segundo eje es la acción, que determina no solo las relaciones entre los personajes sino que determinan los hechos y sucesos de la obra en general. El espacio es el tercer eje; donde se desarrolla la obra y por último el cuarto eje concerniente al tiempo, ya sea atmosférico o cronológico.

1.2.3 La supertarea

En algunos textos también se reconoce con el nombre de super-objetivo, la traducción literal es supertarea; esta traducción supone la idea de algo que está por alcanzarse, algo inacabado o que está en proceso. Esclarecer la supertarea significará dilucidar las verdaderas relaciones del personaje con otros personajes de la obra, será el todo del personaje, su deseo más profundo. Para cumplir con su supertarea el personaje insistirá desde sus acciones. Definir correctamente la supertarea brinda verosimilitud a las acciones que realiza el actor brindándole una posibilidad en la construcción del personaje.

1.2.4 Acción transversal

Para poder identificar la acción transversal se debe en primer lugar identificar la supertarea. Cuando el actor ha clarificado la supertarea de su personaje en la obra, establecerá las acciones, ideas y sentimientos que el personaje recorre en todo el transcurso de la obra, para alcanzar la supertarea.



Esquema 3.

1.2.5 Los sucesos

Los sucesos son también mencionados como los hechos activos, son los elementos del análisis activo que le dan el cuerpo general a la obra. El actor debe ser capaz de narrar los sucesos con sus propias palabras, lo que significa narrar la fábula de la obra y preguntarse por las acciones que surgirán de esos sucesos. Stanislavski escribía “¿Qué significa realmente valorar los hechos y sucesos de una obra? Significa introducirse bajo los hechos y sucesos externos, que a menudo son los que impulsan los hechos a externos” (1977)

Todo suceso tiene dos partes; una es su punto de partida denominada causa y la segunda es el devenir de esa causa denominada consecuencia. Esta relación planteada establecerá interacciones entre los personajes, reacciones, toma de conciencia, etc. Entendiendo los sucesos, el actor puede determinar las acciones que su personaje realizaría en determinada situación y de esta manera podrá profundizar en su actuación, será contundente en su línea de acción transversal y comprenderá la supertarea.

1.3 Modelo Actancial

En esta parte se desarrollan los aspectos concernientes al modelo actancial; su definición y utilidad, al igual que sus transformaciones históricas, hasta la consolidación del modelo de Greimas y posteriormente a las adaptaciones para el texto dramático de la semióloga francesa Ubersfeld.

Este modelo surge bajo la necesidad de sistematizar las acciones de los personajes develando los principios y reglas que rigen todos los relatos. Al formular la estructura interna de las historias narradas o gramática del relato, el modelo actancial permite visualizar las principales fuerzas del drama y su rol en la acción develando las relaciones intrínsecas existentes en los personajes. Dejando como evidencia que detrás de las infinitas posibilidades de relatos existentes, se encuentran solamente un limitado número de relaciones y por ello son de significado mucho más amplio y profundo que la simple elección de personajes.

Es importante realizar un recorrido histórico que muestre la evolución del concepto de modelo o esquema actancial, en su preocupación por establecer una estructura común a todos los relatos y sistematizar las acciones y su transformación al aplicarse a los textos donde se configura la noción que conocemos actualmente del modelo actancial. Los siguientes autores realizaron importantes aportes a la construcción del modelo actancial.

Georges Polti, fue un escritor Francés, nacido en el año 1895, conocido por crear una lista de 36 situaciones fundamentales, que significó la primera tentativa de definir las situaciones dramáticas alejándose de un terreno evaluativo y centrándose en la

clasificación de las relaciones entre los personajes.

Vladimir Propp, erudito proveniente de Rusia que nace en el año 1895, se dedicó al análisis de los componentes básicos de los cuentos rusos. En sus estudios determina unos puntos recurrentes que crean una estructura constante en toda narración. Delimitando así, unas funciones comunes a todos los cuentos o acciones de un personaje vistas desde su significación en el desarrollo de la intriga. Estas funciones están organizadas en secuencias o esferas de acción que estructuran el relato.

El autor brinda mayor importancia a la acción en detrimento del agente (personaje), basándose en lo que hace y no en lo que este dice o piensa. Inicialmente propuso 31 funciones para cada personaje, y posteriormente las agrupó en siete esferas de acción que correspondían a siete tipos de papeles o de actuación: Héroe, bien amado o deseado, donador o proveedor, mandador, ayudante o auxiliar, villano agresor, traidor o falso héroe.

Etienne Souriau, su modelo constituye un primer intento de sistematización de las acciones y su principal aporte para el análisis de la organización interna del relato, reside en la delimitación de siete funciones dramáticas, éstas definidas como abstracciones que están presentes en los personajes de cualquier relato. De esta manera Souriau, distingue seis funciones dramáticas fundamentales para la construcción de relatos: Fuerza temática orientada, representante del Bien deseado, del valor orientado, arbitro atribuidor del bien, obtenedor virtual del bien, auxilio, reduplicación de una de las fuerzas, oponente.

Algirdas Julien Greimas, francés de origen lituano, es un lingüista e investigador que realizó grandes aportes a la semiótica. En términos de Greimas el modelo actancial “es

ante todo extrapolación de una estructura sintáctica” (Ubersfeld, 1998) es una estructura lógica y coherente llevada al límite.

Su esquema demuestra cómo un modelo básico está construido a partir de la utilización de seis funciones actanciales (sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante, oponente). Suprimiendo la séptima función del modelo de Souriau, el árbitro. Determinando tres predicados de base, que logran establecer las relaciones existentes entre las funciones actanciales -de manera más dinámica que sus antecesores- así el esquema se articula gracias a la combinación de relaciones de tres tipos: el deseo, relacionado con las funciones actanciales sujeto y objeto, la comunicación con los actantes ayudante y oponente y por último el poder, con el destinador y el destinatario. De esta manera se convierte en el modelo base, que posteriormente desarrollaría Ubersfeld.

Anne Ubersfeld, semióloga francesa especializada en teatro, nace el 4 de Junio de 1918 en Besançon en el seno de una familia judía de origen polaco, estudió en la École Normale Supérieure y murió el 28 de octubre de 2010 en París.

Realizó una representación completa del modelo de Greimas, usándolo como base y adaptándolo al teatro. Sus investigaciones pretenden demostrar cómo se articulan el texto y la representación en su funcionamiento concreto. Es por esto que Ubersfeld utiliza las unidades establecidas y jerarquizadas por Greimas (actantes) para establecer la manera como estos se ordenan en el interior del texto y de la representación determinando la estructura profunda y la estructura de superficie de manera común en ambos.

El modelo actancial, *es una actividad de segmentación de la sintaxis u organización dramática del texto*. Para el análisis del texto dramático, es importante establecer

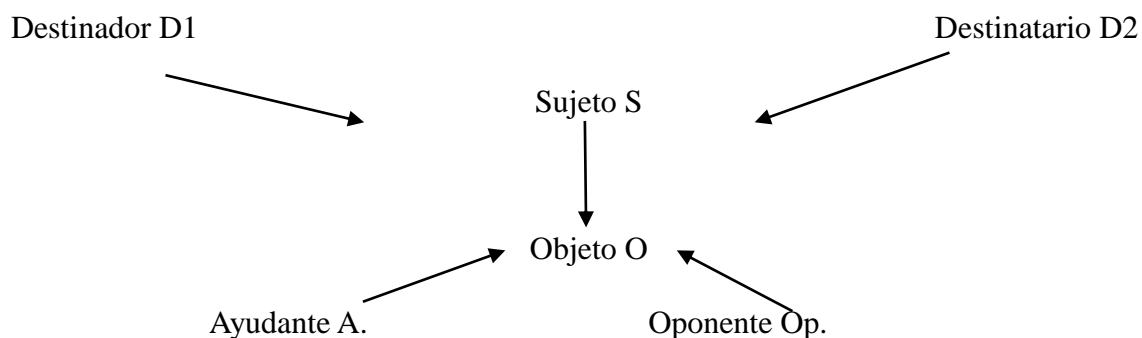
secuencias de modelos actanciales que develen lo nuclear de la situación dramática, el modelo actancial debe ser útil no sólo para describir o manifestar la estructura de acciones de un texto dramático, sino que además revela la ideología que cada relato entraña, permitiendo abandonar una posición subjetiva de lo que se puede pensar o sentir de un personaje. Promoviendo así un instrumento de análisis para determinar las acciones en el teatro, es una herramienta en parte mecánica para alejarnos de una visión substancialista del personaje.

Identificar la macroestructura, es entender el dominio constante de actantes dentro de cada relato. Es así que en el análisis del texto dramático, se identifican y determinan las macroestructuras textuales, ya que constituyen estructuras permanentes de todos los relatos o estructuras profundas (funciones actanciales). La estructura de superficie hace referencia a los elementos lexicalizados, que están presentes en el texto dramático y que varían en cada relato (personajes, tiempo, espacio, escenas, diálogos) Según Ubersfeld siguiendo a Van Dijk, “Las Macroestructuras constituyen de hecho las estructuras profundas del texto por oposición a sus estructuras de superficie” (Ubersfeld, 1998).

1.3.1 Estructura del Modelo actancial

El análisis actancial, que determina las estructuras profundas del texto permite determinar el horizonte de sentido e ideológico, al igual que precisar los conflictos y las situaciones planteadas por el texto.

Modelo actancial según Greimas:



Esquema 4.

En este modelo la acción está determinada por “Una fuerza (o un ser D1); guiado por él (por su acción), el sujeto S busca un objeto O en dirección o en interés de un ser D2 (concreto o abstracto); en esta búsqueda, el sujeto tiene sus aliados A y sus oponentes Op.” (Ubersfeld, 1998)

Para comprender el modelo actancial es importante definir ciertos elementos que lo componen:

El Actante

Con la evolución del concepto de modelo actancial aparece la noción de actante. Esta noción de actante es introducida por Greimas. De manera general, el término que el gramático propone designa a seres o cosas que participan de cualquier forma en el proceso, pero no debe confundirse con la noción de personaje, así el actante se define por los principios y los medios de la acción y no por el personaje, puesto que ésta categoría es mucho más amplia y denota la fuerza o una abstracción que moviliza.

Se entiende por actante a las limitadas relaciones que subyacen de la infinita diversidad de relatos existentes de manera simultánea en el texto y que son mucho más amplios que los personajes o las acciones y que forman las estructuras profundas. En una obra de teatro el personaje puede asumir a su vez diferentes funciones actanciales. El modelo se distribuye en seis funciones actanciales que a su vez están organizadas en tres grupos binarios:

Sujeto-Objeto: Ésta relación de pareja posicional es el eje sintáctico, o de organización elemental en el modelo actancial, los cuales trazan la trayectoria de búsqueda y la acción del héroe o del protagonista. Está determinada por la dependencia de cada una de las funciones actanciales respecto a la otra, es decir que no hay sujeto autónomo, éste debe ser una fuerza, que puede ser colectiva pero nunca abstracta y que se orienta y se determina al objeto a través del deseo, “cuando se requiere identificar al sujeto principal de la acción, lo podemos hacer solamente en relación con el objeto” (Del Toro, 1992)

Destinador-Destinario: Es una pareja difícil de determinar ya que probablemente se trate de motivaciones abstractas— no en el sentido psicológico— que determinan la acción del sujeto, de esta manera “la casilla destinador es la portadora de la significación ideológica del texto dramático” (Ubersfeld, 1998) El destinador es la función actancial que motiva al sujeto, es la fuerza que moviliza el deseo del sujeto hacia el objeto. Puede ser simultáneamente un elemento animado, al tratarse de una unidad lexicalizada (personaje) y un elemento abstracto, como los valores, los ideales, los conceptos, las posturas ideológicas. El Destinario en cambio es la función a la cual está guiado el beneficio del desear.

Ayudante-oponente: Es un funcionamiento esencialmente móvil, ya que los actantes pueden moverse de la casilla de ayudante a la de oponente y viceversa, estas funciones actanciales son las que impiden o posibilitan la comunicación. El ayudante es el que acompaña al sujeto o al objeto para facilitar la acción. Tanto ayudante como oponente, pueden ir relacionadas tanto al sujeto como al objeto.

Además de los grupos anteriores, las relaciones de las funciones actanciales forman tres

triángulos:

Triángulo activo o conflictual: Es el triángulo constitutivo de la acción, ya que los tres actantes son imprescindibles. La flecha del deseo, que parte del oponente, determina el sentido de acuerdo a su orientación: hacia el sujeto, el oponente constituye un adversario existencial y el sujeto se ve amenazado en su ser, en su existencia; hacia el objeto, cuando el oponente desea el mismo objeto, generando una relación de rivalidad.

Triángulo psicológico: Expresa la manera como la relación psicológica del deseo del sujeto hacia el objeto esta en dependencia del elemento ideológico que genera el destinador.

Triángulo ideológico: Explica el sentido del desenlace, al descubrir la dirección que toma la acción del drama al dirigirse hacia el destinatario. Mostrando el sentido individual y socio-histórico de la acción.

La complejidad del texto dramático, obliga a plantear el análisis actancial desde la concurrencia de muchos modelos actanciales, igualmente su carácter conflictual dificulta la determinación de una línea sucesiva de las funciones del relato, es por ello que el modelo actancial varia para el texto dramático. Ubersfeld contrariamente a lo que postula Greimas- quien construye el modelo para texto literarios, no dramáticos- permite ubicar a un mismo actante en dos casillas actanciales distintas y variar las direcciones de las líneas ayudante-objeto, oponente-objeto a posiblemente ayudante-sujeto, oponente-sujeto.

El Actor

Antes de mencionar la categoría de actor como la define Ubersfeld, vale la pena aclarar que no se refiere a la noción que hemos empleado de actor como persona, ya que ésta es

denominada comediante desde la semiótica. En su lugar el actor es una unidad lexicalizada del relato. Sin embargo, no se debe confundir la noción de actor con la de personaje aunque ambos son elementos de la estructura de superficie. El actor se define a través un conjunto de rasgos distintivos que lo caracterizan, es la realización manifiesta de la función actancial, puede ser su individualización, a través de unos rasgos genéricos que lo definen, permitiendo el paso del código actancial abstracto (El poder, los valores) a determinaciones lexicalizadas (El rey, la madre) como unidad del discurso. “Es la particularización de un actante; sería la unidad (antropomórfica) que pone de manifiesto, en el relato, la noción (o la fuerza) que abarca el termino de actante.” (Ubersfeld, 1998)

Después de haber expuesto los conceptos de las dos teorías referentes al análisis del personaje desde el texto dramático, se presentan enseguida las definiciones de cada uno de los conceptos que harán parte de las convergencias a desarrollar en el siguiente capítulo.

1.4 El personaje

Establecer una definición del personaje resulta ser una dificultad, si se trata de entenderlo desde la estrecha relación del personaje con la realidad en donde está inmerso. Son numerosas las nociones que algunas disciplinas del saber que tratan de definirlo, pareciera que la categoría de personaje fuera algo ya comprendido, a su vez que se le adjudica su existencia solamente al actor, lo cual podría ser un tema de discusión si pensamos en la labor del dramaturgo. Patrice Pavis dice; “El personaje teatral es probablemente la noción dramática que parece más evidente, pero en realidad presenta las mayores dificultades teóricas”.

La palabra “personaje” proviene de la palabra en latín máscara, que significa papel o personaje, en el teatro griego el personaje no era el escrito por el dramaturgo, era el papel que el actor representaba o la máscara a la que tenía que darle una voz y un cuerpo. El actor griego trabajaba a partir de la encarnación del personaje, lo que significaba enfatizarse en los aspectos externos, que involucran su cuerpo y voz y no sus propias vivencias. Los personajes griegos representaban caracteres de personas virtuosas y el teatro provocaba en el espectador catarsis por acción de la identificación con el sufrimiento del héroe. Todo ello con fines moralizantes.

El personaje ha sufrido una metamorfosis en su concepción, una de las razones de esta transformación, se define dentro de la estrecha relación entre persona-personaje. La relación de la persona con el universo que lo rodea no ha sido la misma, del mismo modo que la concepción que se ha tenido de lo que significa ser persona, esto indica de cierto modo que el arte de la interpretación o de la actuación también se haya transformado desde el surgimiento del teatro hasta nuestros días.

“Toda la sucesión evolutiva del teatro occidental se caracterizará por una inversión completa de esta perspectiva” (Pavis, 1990) este giro significó la vinculación del actor al personaje que representaba a través de sus propios rasgos psicológicos (vivencias). Para este teatro la identificación del espectador con el personaje, permitía la proyección de los deseos un *otro yo* en potencia que permitía comprender realidades individuales, diferenciándose del teatro griego puesto que no es causal de la catarsis en el espectador, no causa compasión ni temor.

Desde el renacimiento hasta el teatro francés, el personaje adquiere la cualidad de volver universal lo particular, no sólo desde la identificación que hacía el actor sino el espectador, es por esto que se logra la identificación, convirtiéndose entonces en una esencia y no en un carácter representativo de rasgos psicológicos y morales de un individuo en particular, sino de todos los individuos. “Desde 1872 Nietzsche arremete con una crítica radical contra la problemática completa de Aristóteles y lanza el descrédito sobre la mimesis, su principio fundador. Nietzsche, considera como una verdadera aberración colectiva el uso Europeo del teatro desde Eurípides y, en particular, la costumbre adquirida por el espectador de ver y escuchar a su doble en la escena” (Abirached, 1993)

En el teatro moderno se menciona que el personaje está en crisis, no es una novedad escuchar esto. Las explicaciones son variadas y a veces parecen ser más una respuesta a unas discusiones teóricas y no a la práctica en sí misma. María del Carmen Bobes (1987) expone tres teorías epistemológicas que cuestionan la existencia del personaje. Desde las teorías lingüísticas, donde se propone que la acción sea lo principal en cualquier relato, esto significa que hay alguien que realiza la acción. (La prioridad es la acción en la sintaxis del relato; cuentos, novelas, obras de teatro, etc.). Desde teorías sociológicas, se afirma que el personaje ha perdido las cualidades esenciales que lo definen como héroe y que lo distinguen de los demás. Desde las teorías psicoanalíticas, donde se concibe que la superación del yo, esté por encima del personaje, lo que importa es lo que tiene que decir la persona.

Pese a los discursos actuales de negación e impugnación, el personaje no desaparece por completo, no deja de existir. La forma concreta en la que el personaje se evidencia tiene directa relación con el contexto y la sociedad que es la que lo establece, es por eso que la supervivencia o la desaparición del personaje no dependen de una teoría en particular. Sin ahondar en las características del teatro colombiano y en las prácticas artísticas realizadas por los grupos, como investigadoras hemos observado, que no todos abordan sus prácticas artísticas desde las nuevas dramaturgias, algunos recurren al teatro clásico, a la creación de personajes y otros al performance, lo que significaría la existencia del personaje pese a muchos avatares.

No debemos considerar la metamorfosis del personaje en términos evolutivos, concebida como la verdadera plenitud de algo, ni como una consecuencia justa del devenir de arte escénico, sino como una materia movediza, capaz de dar cuenta de su propia existencia. Para el análisis del personaje, nos parece conveniente reconocer una de las nociones que formula Phillippe Hamon (1977) “El personaje como un signo más, con un sentido, con unas funciones y unas relaciones con otros elementos”. Lo anterior introduce la noción que abordaremos de personaje; desde concepto que presenta la semiótica teatral de Ubersfeld.

1.4.1 El personaje desde la semiótica

La importancia de un estudio sobre el personaje literario (texto dramático) puede orientar la construcción de un personaje en la puesta en escena. Es por esto que el personaje como eje central de nuestra investigación nos abre el panorama de conceptos de la semiótica teatral ya que “al personaje se le convierte, desde la perspectiva de la semiótica contemporánea, en lugar de confluencia de funciones, no se considera ya como copia sustancial de un ser” (Ubersfeld, 1998). La complejidad de la noción de personaje lo sitúa como mediador, como la intersección de dos conjuntos sémicos textuales y escénicos.

Lo primero es ubicar al personaje a razón de su asimilación al lexema o como elemento de la estructura de superficie, de aquí podemos encontrar cuatro funcionamientos y procedimientos de análisis: Funcionamiento sintáctico, metonímico y metafórico, connotativo y poético. El otro hilo conductor, comprende al personaje como conjunto semiótico denotando dos tipos de determinaciones semióticas: los rasgos distintivos y los signos individualizantes. Por último el personaje como sujeto del discurso. Todos estos procesos nos permiten múltiples posibilidades creativas y una aproximación a la construcción de sentido.

Funcionamiento Sintáctico

El modelo actancial permite generar una delimitación de la función sintáctica del personaje. El objetivo de la delimitación sintáctica es identificar las funciones y relaciones del personaje a través del modelo actancial. En tanto que el personaje puede ocupar diferentes casillas actanciales incluso las mismas casillas que otros personajes, el análisis del funcionamiento sintáctico permite precisar el perfil actancial del personaje al determinar sus diversas funciones sintácticas.

Esta función sintáctica se devela al combinar las funciones de rol codificado y actor, analizarlas de manera conjunta para develar sus contradicciones, ya que es posible que el funcionamiento actancial este en contradicción con el discurso y la acción del personaje, este puede pronunciar un discurso que es contrario a su rol codificado y a su función actuarial.

El procedimiento para ello parte del análisis del discurso para determinar el objeto del

deseo y del querer del personaje. Posteriormente se realiza un análisis de la acción dramática en todas sus etapas para encontrar la acción principal a través de la formulación del modelo actancial. Con ello situar a cada personaje como sujeto de un modelo actancial para esclarecer cuál de ellos es el principal y cuales no son convincentes. Por último realizar un análisis de la manera como un personaje puede aparecer en varias casillas actanciales, para hallar las diferentes funciones y las relaciones con los demás personajes, convirtiéndose en un punto de apoyo para la construcción de personaje en la puesta en escena.

Metonimia y metáfora

El personaje se puede encontrar como metonimia y metáfora de un referente, estos son los dos ejes en torno a los cuales se ordena la retórica del personaje.

Un número de elementos metonímicos integran al personaje. El análisis del personaje a través de la metonimia permite una mediación entre contextos históricos diferentes. “El funcionamiento retórico o más apropiadamente metonímico del personaje, asegura su función de mediación entre contextos históricos extraños el uno del otro.” (Ubersfeld, 1998) puesto que el personaje puede ser también metonimia de un referente histórico-social.

El personaje puede ser la comparación o analogía metafórica de la realidad. En el discurso el personaje da cuenta que su función actancial puede variar según la situación dramática evidente en cada una de las secuencias de la obra. Como lo denomina Ubersfeld un *oxímoron* ya que se presentan dos órdenes de realidades contrarias. Convirtiendo al personaje en un lugar de fuerzas Antagónicas.

Connotación

Hace referencia a las construcciones ideológicas realizadas por el lector o espectador que no están de manera explícitas o denotadas en el texto sino que por el contrario se le atribuyen al personaje por elementos extra-textuales, legendarios o históricos. El personaje conlleva o connota toda una serie de elementos de manera implícita. Este análisis del elemento connotativo permite una relación con el espectador-activo en la construcción de nuevos sentidos. Es claro que estamos en el terreno de la relación entre texto y representación.

Rasgos Semióticos

En este hilo conductor que define al personaje, existen dos tipos de determinaciones para el análisis del personaje; La primera de ellas convierte al personaje en un actor que comparte algunas características con otros personajes incluso de otros textos, evidenciando rasgos comunes para convertirlo en un actor único. El segundo tipo de determinaciones convierten al personaje en actor individualizado, donde posee unas determinaciones suplementarias que lo distinguen del grupo de actores a que pertenece; el nombre y los rasgos físicos ligados a distinciones históricas. Esta determinación individual puede ligar al personaje a una concepción bien sea de individuo con alma, como lo concibe el teatro burgués, el personaje como mito de la persona absoluta o por otro lado como elemento determinado de un proceso histórico, que muestra la inserción del individuo de quien hace referencia el personaje, en un contexto socio-histórico determinado.

El personaje y su discurso

En todo análisis de un personaje literario partimos desde el estudio de la palabra teatral

como una posibilidad de acceder al personaje. El discurso entendido como una parte que compone aquel conjunto mayor que es el texto teatral, desde donde partimos para el análisis del personaje, ya que el personaje surge de las características que brinda la obra.

Son tres los elementos que componen al personaje como discurso: 1) El personaje como sujeto que enuncia, al ser el personaje el elemento que enuncia o dice un discurso se puede analizar desde la lingüística en tanto palabra; 2) lo que dice el personaje, como sujeto de la enunciación, más lo que los otros personajes dicen de él, como sujeto del enunciado, constituye el análisis del discurso, ya que da como resultado un nuevo discurso distinto al propiamente dicho, por ello este estudio sólo adquiere un verdadero sentido, dentro de una situación concreta; 3) desde la semiótica como lugar de confluencia de signos.

CAPÍTULO 2. Metodología y Convergencias

Establecer diálogos entre dos teorías constituirá una de las tareas más rigurosas del presente capítulo. Por un lado estaba el modelo actancial de Ubersfeld y por el otro el análisis activo del papel y la obra de Stanislavski. El interés por estos dos autores se centraba en que cada uno de ellos realiza un estudio del personaje, el principal objetivo era estudiar a cada autor para establecer convergencias entre sus conceptos que contribuyeran a un análisis más amplio del personaje desde el texto dramático.

2.1 Metodología.

Para entender la naturaleza de este trabajo, cabe mencionar que nuestro enfoque es teórico-práctico con una perspectiva analítica, ya que es necesario comprender, analizar y converger a los dos autores y posteriormente estudiar un personaje de la obra *nuestras vidas privadas* de Pedro Miguel Roza, teniendo en cuenta lo encontrado en el análisis de estas dos perspectivas sobre el personaje. Este estudio se desarrolla desde un enfoque cualitativo en la interpretación profunda de la realidad -que en el caso de ésta monografía es el análisis del personaje desde el texto dramático- a partir de un camino propio de la hermenéutica, basándonos en el filósofo Alemán Hans Georg Gadamer, ya que nos permite realizar un recorrido por diferentes instancias de la comprensión de los textos y de los intereses de los autores, para encontrar una relación con el sentido y la interpretación que como investigadoras queremos darle.

Se inicia en un nivel perceptual, con la revisión e indagación de conceptos concernientes al personaje a partir de las teorías seleccionadas; por un lado, se analizaron estudios

realizados desde la semiótica teatral, centrados en el modelo actancial de Anne Ubersfeld y por el otro, estudios sobre el análisis del texto dramático y el sistema de relaciones que surgen en el tránsito entre texto y representación, desde la teoría del análisis activo del papel y la obra de Stanislavsky. Toda esta revisión se realiza con el fin de conocer y establecer el panorama conceptual de donde surgirían los criterios para realizar el dialogo de autores.

Para el desarrollo de este capítulo continuamos en un nivel *aprensivo y comprensivo*, donde será posible hacer un análisis detallado de la información, de los conceptos vistos como dialógicos en todo proceso de pensamiento, respetando una interpretación como lectoras para no comprobar lo ya dicho, sino para develar otra posibilidad interpretativa al momento de enfrentar las disciplinas y por ende los discursos que en ellas se entablan. Llegando así a la selección de conceptos desde ambas teorías relacionados al análisis del personaje y que son determinantes durante la lectura del texto dramático.

El alcance de la investigación llega a un nivel *integrativo* al entender, interpretar y converger el modelo Actancial y el análisis activo del papel y la obra y así generar unas categorías emergentes que permitan ampliar el análisis del personaje desde el texto dramático. Posteriormente y en aras de esclarecer las posibles tensiones que se generan entre la teoría y la práctica estas categorías emergentes serán aplicadas en el análisis de un personaje de la obra elegida *Nuestras vidas Privadas*.

2.2 Convergencias.

En el desarrollo de esta parte del trabajo se establecieron paralelos entre conceptos de ambas teorías, aunque fue necesario por ejemplo descartar conceptos del análisis activo del

papel y la obra que se refieren específicamente a la etapa escénica y no a la parte analítica del texto -que es el eje de estudio de este trabajo- lo que significa poder analizar al personaje no desde la puesta en escena sino desde la dramaturgia, de esta manera los conceptos seleccionados para realizar las convergencias fueron los siguientes:

Desde el modelo actancial; destinador, destinatario, ayudante, oponente, sujeto y objeto.

Desde el análisis activo del papel y la obra: supertarea, acción transversal, sucesos y las circunstancias dadas.

Para realizar el diálogo entre los conceptos anteriormente mencionados fue necesario utilizar tres planos de relación ya que no se trataba simplemente de encontrar similitudes entre los conceptos de una teoría con la otra sino de *expandir* las relaciones para poder construir una herramienta más compleja para el análisis de personajes de textos dramáticos.

Estos planos de relación fueron un hallazgo ya que contribuyeron a encontrar no solo las relaciones lógicas entre los conceptos sino que aportaron a expandir este trabajo a la construcción de unas categorías emergentes en relación al análisis del personaje dramático.

Estos son los planos y sus respectivas definiciones:

El plano homólogo: Denota que las dos teorías confluyen de manera semejante.

El plano correlativo: manifiesta que existen algunos elementos que complementan cada concepto y los dos entre sí pasarían a dar cuenta uno del otro. Unas categorías emergentes que no pueden entenderse por separado sino en relación constante.

El plano causal: Significa que un concepto es efecto o devenir de otro.

2.3 Categorías emergentes.

Luego de haber expuesto los planos de relación, describiremos una lista de cada uno de los conceptos que convergen en relación a esos planos descritos, dando como resultado unas categorías emergentes que denominamos de la siguiente manera:

1. Sucesos y secuencias: **Segmentación dramática.**
2. supertarea y sujeto/objeto: **Objeto del querer**
3. Circunstancias dadas y destinador/destinatario: **Fuerza motivadora**
4. Acción transversal y secuencias: **Línea de segmentación**
5. Acción transversal y ayudante/oponente: **Línea de conflicto**

Segmentación Dramática:

Sucesos (Stanislavsky)	Secuencias (Ubersfeld)
<p>Son los hechos activos que construye el cuerpo general de la obra, el encadenamiento de acciones de cada escena narrados por actor que constituyen la fábula de la obra.</p> <p>Están antecedidos por una causa o un</p>	<p>Es la sistematización de las acciones para hallar la función de los personajes, implica una concepción de la situación dramática, como un tramo de acción con un desarrollo completo en sí mismo, consiste en una actividad de segmentación del texto para describir con exactitud las acciones, esta</p>

<p>porqué que a su vez desatan una serie de consecuencias. Los sucesos participan en la concepción de las acciones dramáticas. Es posible analizarlos por escenas, vistos como micro relatos de un todo que es la fábula. Para poder establecer los sucesos que aparecen a lo largo de la obra se debe ir de la parte hacia el todo, no es suficiente entender la historia general de la obra, sino que es necesario poder identificar cada uno de los sucesos que transcurren en las escenas de manera continua para determinar las acciones de los personajes.</p>	<p>sistematización se denomina secuencia principal y puede ser fraccionada así; Micro-secuencia, es una secuencia que ha sido segmentada en un tramo más pequeño, corresponde a la entrada y salida de los personajes y expresa a su vez el núcleo de ese segmento. La macro-secuencia, es una división de la totalidad del texto y está formada por un número de micro-secuencias para estructurar un acto. Por último la super-secuencia, que es la totalidad del texto dramático y está constituido por las macro-secuencias que develan la fuerza orientada o la situación dramática base.</p>
--	--

Esta convergencia está enmarcada en el plano correlativo, los sucesos se establecen dentro de la obra de manera consecutiva lo que permite entender la historia o fábula de la obra. Las secuencias establecen una manera de sistematizar las acciones, de aquí podemos inferir su relación correlativa en la medida en que la división por secuencias permite identificar los sucesos de manera estructurada, sin pasar por alto ningún hecho de la obra. Las micro-secuencias, las macro-secuencias y la super-secuencia, son planteadas por la semiótica, entrañan las partes de la obra desde su particularidad hasta su generalidad. Corresponde a su vez a la organización secuencial de la obra y a su segmentación. (Escenas, actos, salidas

y entradas de personajes) Estas divisiones confluyen con los sucesos en la determinación de las acciones, en función de encontrar las fuerzas del drama.

El objeto del querer:

La supertarea (Stanislavsky)	Sujeto-Objeto (Ubersfeld)
<p>Es lo que desea el personaje, su gran objetivo dentro de la obra, lo que quiere conseguir o dónde quiere llegar. Puede ser en términos materiales, ideológicos, políticos, amorosos, etc. Debe comprenderse la supertarea como un aspecto inacabado, porque es a partir de la sucesión de las acciones (acción transversal) que el personaje consigue la realización suprema de su supertarea.</p>	<p>Esta relación de actantes es el eje básico de cualquier texto dramático. Están unidos por una relación posicional ya que el sujeto desea el objeto. Así la determinación del sujeto sólo puede realizarse en conjunto con la acción y en función del objeto, puede ser individual, colectivo o abstracto.</p>

Los dos conceptos confluyen en cuanto a lo que el personaje desea, es decir, su objeto. Lo cual sugiere una relación dentro del plano lógico homólogo. La supertarea, está relacionada con la función actancial objeto, en la medida en que *el quién* (sujeto) desea lograr un objetivo trazado (objeto), este deseo de conseguir el objeto, Stanislavski lo define como la supertarea, pero la convergencias entre estos dos aspectos se complejiza en la medida en que las funciones actanciales sujeto-objeto se presentan como un eje, es decir; no son posibles de hallar de manera autónoma.

Fuerza motivadora:

Las circunstancias dadas (Stanislavsky)	Destinador-destinatario (Ubersfeld)
<p>Es uno de los conceptos dentro del análisis activo que corresponde a la etapa analítica (trabajo de mesa). Este concepto configura aspectos que develan el universo del personaje y de la totalidad de la obra para su futura interpretación y su puesta en escena, sugeridos en el texto dramático; unos de manera textual y otros desde el subtexto. Dentro de las circunstancias dadas es posible establecer respuestas a estos interrogantes: quién, porqué, paraqué, dónde y cuándo.</p>	<p>La función actancial destinador, es la que moviliza la acción del sujeto, lo que implica en el modelo de Ubersfeld una fuerza motivadora. Esa fuerza puede ser simultáneamente un elemento animado, tratándose de una unidad lexicalizada (personaje) y un elemento abstracto: valor, ideal, inmaterial, etc. El destinatario confluye con el aspecto de la acción que se refiere al beneficio de algo o de alguien.</p>

Dado que en el análisis activo de la obra, las circunstancias dadas aparecen como un concepto amplio y complejo, es necesario en la investigación delimitar y organizar los posibles elementos que entrañan este concepto para poder vincularlos con los aspectos de la semiótica teatral (modelo actancial y el análisis del personaje). Es por esto que se sugiere la subdivisión de las circunstancias dadas en cuatro esferas: el personaje, la acción, el espacio y el tiempo (esquema 2). De las cuales solamente se analizará la acción, a su vez dividida en el por qué y el para qué, relacionadas en el modelo actancial con las funciones que corresponden al destinador, como motivador y al destinatario como beneficiario.

Desde la esfera de la acción y remitiéndonos al esquema 1, donde aparece dividida en dos aspectos que la configuran; la razón para actuar (El porqué) y la otra, a quién o a qué favorece la acción (El paraqué). Esto converge en el plano homólogo con la pareja actancial destinador, la fuerza motivadora y destinatario, la fuerza que va dirigida en beneficio de algo o de alguien.

Línea de segmentación:

La acción trasversal (Stanislavsky)	Análisis de las secuencias (Ubersfeld)
<p>Después de definir la supertarea del personaje dentro de la obra, se establece la acción trasversal, ésta es el eje central entre lo que quiere el personaje y cómo llegar a conseguirlo, lo cual representa todo lo que el personaje irá haciendo para llegar a su supertarea. Las acciones establecidas a partir de lo que desea el personaje (supertarea) deben penetrar en la esencia de lo que el personaje debe hacer, siempre en función de la acción.</p>	<p>Los diferentes modelos actanciales que se definen para cada secuencia posibilitan la manifestación de la estructura accional de un texto, al hallar de manera general las Acciones dramáticas, revelando así la situación dramática base, la fuerza orientadora de las acciones y a su vez esclareciendo la ideología de cada posición actancial.</p>

La relación entre la acción trasversal y las secuencias no radican en una comparación de una hacia la otra, sino que el análisis por secuencias del texto dramático posibilita la correcta comprensión de las acciones que el personaje realiza sin perder de vista que está

siempre en función de cumplir con su supertarea. Del resultado de este análisis podemos identificar la acción transversal.

El plano en la cual se relacionan estos dos conceptos es en el que denominamos correlativo, puesto que nos referimos a dos premisas, ideas o nociones que se encuentran íntimamente relacionadas o ligadas entre sí, sin embargo, encontramos que en esta relación no podemos hablar de causalidad, homologación o jerarquías. En su lugar las dos premisas cobran sentido -desde la concepción que propone Gadamer (2003)- al relacionarse. De esta manera tenemos que las secuencias y los sucesos, lo que denominamos en esta investigación segmentación dramática, se correlaciona con la acción transversal puesto que para determinar la acción dramática, es necesario hacer claridad en el desarrollo de la segmentación dramática y a su vez la segmentación dramática no cobra sentido sino hasta entenderse como un todo que determina la acción transversal.

Línea de conflicto:

La acción transversal (Stanislavsky)	Ayudante-Oponente (Ubersfeld)
Después de definir la supertarea del personaje dentro de la obra, se establece la acción transversal, ésta es el eje central entre lo quiere el personaje quiere y cómo llegar a conseguirlo, esto significa todo lo que el personaje irá haciendo para llegar a su supertarea. Las acciones establecidas a	Estas funciones actanciales son las que impiden o posibilitan la acción del sujeto o del objeto. El ayudante es quien o que favorece la acción del sujeto para el logro del objeto. Contrariamente el oponente obstaculiza esta acción. Es importante aclarar que estas funciones actanciales son

partir de lo que desea el personaje (supertarea) deben penetrar en la esencia de lo que el personaje debe hacer, siempre en función de la acción.	móviles dentro de su funcionamiento, ya que pueden pasar de una casilla actancial a otra lo largo de la obra.
---	---

Esta convergencia está en el plano correlativo ya que la acción trasversal es un concepto que abarca la relación actancial ayudante-oponente, en la medida en que en el plano actancial el sujeto desea algo y esto en la estructura de superficie se devela en las acciones que realiza el personaje durante toda la obra para conseguir su objeto de deseo (supertarea), estas acciones se complejizan cuando aparecen una serie de obstáculos y es ahí donde se manifiesta la relación actancial ayudante-oponente generando fuerzas en pugna y en ocasiones el conflicto central de la obra.

Tabla. Categorías Emergentes

Categoría emergente	Segmentación Dramática	Objeto del querer	Fuerza motivadora	Línea de conflicto	Línea de segmentación
Autores					
Ubersfeld <i>Modelo Actancial</i>	Secuencias. Segmentación para determinar las acciones y esclarecer el núcleo de la situación dramática.	Sujeto-Objeto. Es el eje básico de cualquier texto dramático. Están unidos por una relación posicional ya que el sujeto desea el objeto.	Destinador. Función actancial que moviliza la acción del sujeto. Destinatario. Función actancial que se beneficia del accionar del sujeto.	Ayudante. Función actancial que posibilita la comunicación. Oponente. Función actancial que impide la comunicación y obstruye al sujeto a conseguir el objeto.	Secuencias. Segmentación para determinar las acciones y esclarecer el núcleo de la situación dramática.
Stanislavski <i>Análisis activo del papel y la obra</i>	Sucesos. Son los hechos activos que construyen el cuerpo general de la obra	Supertarea. Es lo que desea el personaje, su gran objetivo dentro de la obra, lo que quiere conseguir o a dónde quiere llegar.	Circunst. Dadas. Particularidades que influyen al personaje, expresadas por el dramaturgo. La Acción (Porqué, Para qué)	Acción transversal. El eje central entre lo quiere el personaje y el cómo llegar a conseguirlo.	Acción transversal. El eje central entre lo quiere el personaje y el cómo llegar a conseguirlo.
Planos de relación	Correlativo	Homólogo	Causal	Correlativo	Correlativo

En esta tabla se presentan los conceptos -del modelo actancial y el análisis activo del papel- que surgieron para la posterior formulación de las categorías emergentes y los planos en que se relacionan.

2.4 Procedimiento para el análisis

Al momento de realizar el análisis del personaje (la madre) de la obra seleccionada, surgieron nuevas dudas en torno a la manera como éstas categorías emergentes debían ser implementadas para analizar al personaje. Es así que el alcance de la monografía se amplía ya que proponemos un procedimiento para el estudio del personaje donde se organizan las convergencias para una mejor efectividad en el análisis de este en una obra teatral. El orden de las categorías parte de la segmentación dramática ya que es la concerniente al análisis de la obra en general, posteriormente lo que corresponde al personaje determinando el objeto del querer, seguido de la fuerza motivadora, posteriormente la línea de segmentación y la línea de conflicto. Por último la realización del cuadro del modelo actancial (esquema).

La segmentación dramática, la proponemos como un primer momento del análisis para cualquier obra, ya que es necesario iniciar con la delimitación de las micro-secuencias, esto significa realizar la clasificación por escena (entrada y salida de personajes), determinando las secuencias o sucesos expresadas en modelos actanciales para identificar a su vez a los actores de cada función actancial.

La identificación del actante en cada secuencia se realiza por medio de los discursos de los personajes, como sujetos de la enunciación y del enunciado, con el fin de observar la manera como el personaje puede aparecer en varias casillas actanciales, y así hallar las

diferentes funciones que va ocupando a lo largo de la obra y esclarecer las relaciones con los demás personajes. Las secuencias serán organizadas en una tabla de la siguiente manera:

Ejemplo 1

Escena 1 (pág. 19-29)

Personajes: Hermano menor y Hermano mayor

	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
S1 Escena 1	El padre	El hermano menor	Búsqueda de verdad	El mismo	- - -	Hermano mayor

Para ésta micro-secuencia (S1) es posible construir la narración que da cuenta de los hechos activos de cada escena (sucesos):

El hermano mayor y el menor tiene una conversación telefónica, el hermano menor le cuenta que su padre ha abusado del hijo de la agregada, el hermano mayor logra que su hermano se calme por un momento, luego la conversación se tornará problemática cuando el hermano menor manifieste varios de sus traumas, uno de ellos es ser el menor de los hermanos.

Esta narración de sucesos es posible elaborarla a nivel micro-secuencial (S-Escena) como a nivel macro-secuencial (MS-acto) y también a nivel súper-secuencial (SS-fábula de la obra). Para el desarrollo de esta investigación se narraran los sucesos de la obra (Nuestra vidas privadas) únicamente en el último nivel para determinar la fábula de la obra.

Delimitadas las secuencias y definida la fábula de la obra, nos centramos en el análisis del personaje elegido, para elaborar el modelo actancial.

El procedimiento para ello parte del análisis del discurso para determinar el objeto del querer del personaje, aquello que el personaje desea conseguir, tener o lograr. Seguido a esto realizar el hallazgo de las circunstancias dadas, ya que la determinación del destinador y del destinatario está en relación directa con el objeto, con ello clarificamos la fuerza motivadora.

Por último, se realiza un análisis de la acción dramática en todas sus etapas para encontrar la acción principal y hallar la acción transversal del personaje y la manera como los ayudantes y los oponentes se relacionan con este, esclareciendo así la línea de segmentación y la línea de conflicto. El modelo actancial se construye con la delimitación de cada uno de estos elementos.

Con la organización de las convergencias proponemos una manera de proceder en el análisis del personaje de un texto dramático, que se convierta en un punto de apoyo en la construcción de personaje para la puesta en escena.

CAPITULO 3 Implementación

En este capítulo se realizará el análisis de uno de los personajes de la obra (*La Madre*) *Nuestra Vidas Privadas*, a partir del procedimiento construido en el capítulo anterior. El análisis no pretende establecer una mirada rígida al personaje ni a la obra, al contrario, con esta herramienta de análisis se busca integrar de manera coherente esos importantes conceptos tanto del modelo actancial como del análisis activo.

Luego de la lectura de la obra y para la demostración de esta herramienta se ha seleccionado un único personaje (la madre) del texto dramático ya mencionado, teniendo en cuenta que este personaje dentro de la trama de la obra es transversal en el conflicto general y permite aplicar todos los pasos de la herramienta de análisis propuesta. Vale aclarar que esta herramienta está pensada desde su construcción como un aporte para el análisis de cualquier personaje de una obra.

3.1 La obra/Nuestras vidas Privadas

La obra obtuvo el premio distrital de dramaturgia realizado por la orquesta filarmónica de Bogotá, en el marco de la programación distrital de estímulos 2008, convocatoria arte dramático, del dramaturgo Pedro Miguel Rozo.

Personajes:

El Hermano Menor: Samuel

El Hermano Mayor: Sergio

El Padre

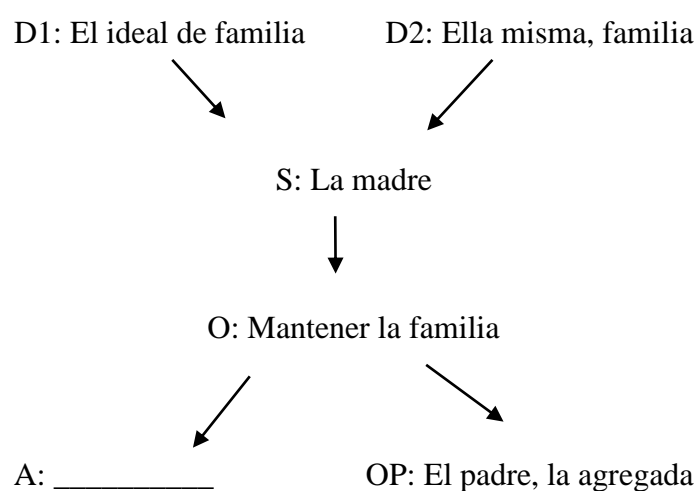
La Madre

La agregada: Tania Rendón

El psiquiatra:

El niño: Maicol

Modelo Actancial de la madre



Esquema 6.

3.1.1 Segmentación dramática

Micro-secuencias (S)/ Acto I

	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
S1	Padre, agregada	El hermano	La supuesta verdad,	El mismo	- -	El hermano menor,

	abuso, duda, odio.	menor	Complicidad		- - -	desconfianza, Bipolaridad
S2	Ideal de familia	La madre	Evadir al hijo	El padre, vida privada	- - -	El hermano menor
S3	La avaricia, el hijo	La agregada	Manipular al padre	Ella misma. El hijo	El hijo	El padre
S4	El padre	La madre	Impedir que el hijo menos hable con el padre	El padre	- - -	Hijo menor
S5	Ideal de familia	La madre	Justificar los errores	La vida privada del padre	- - -	El padre
S6	La avaricia (el dinero)	La agregada	Sobornar al padre	Ella misma	- - -	El padre (falta de pruebas)
S7	Miedo hacia el padre	El hermano menor	Averiguar su historia	El mismo	El psiquiatra	- - -

Acto II

	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
S1	Sospecha	Hermano mayor	Saber si la madre es cómplice del padre	El mismo, el hermano menor	- - - -	La madre
S2	La vida privada del padre	La madre	Evadir a el hermano mayor	El padre	- - -	El hermano mayor
S3	La avaricia	La agregada	Vengarse del padre ante la madre	Ella misma	- - -	La madre y su negación
S4	Conocer la verdad	El hermano mayor	Enfrentar al padre	Samuel	- - -	La madre
S5	Psiquiatra	Hermano menor	Complicidad, Justicia	Máicol, Integridad	- - -	Hermano mayor, incredulidad
S6	Hermano menor	Hermano mayor	Saber si fue abusado	El mismo	El psiquiatra	- -
S7	-	Hermano	Venganza al	Justicia,	-	-

	- - - -	mayor	padre	normas morales, ideal de familia	- - - -	- La agregada
S8	- - -	Los hermanos	Fraternidad	El niño, ellos mismos	- - -	- - -

Acto III

	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
S1	Conservar la familia	Madre	Ocultar y develar	El padre	- -	Hijo menor
S2	Conservar la familia	Madre	Manipular	El padre, la familia	- -	El niño
S3	El miedo	El niño	Conocer la verdad	El padre	El psiquiatra,	- -

Acto IV

	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
S1	- -	El padre	Recriminar al psiquiatra	El mismo	- -	El psiquiatra,

	- -				- -	su ambición
S2	La ambición (Psiquiatra, agregada)	La agregada	Complicidad con el psiquiatra	Ella misma	- - -	El psiquiatra
S3	Su hijo menor	El padre	Conseguir ayuda	El mismo	- -	El psiquiatra,
S4	- - - -	Madre, padre, hermano menor y mayor	La hipocresía	Ellos mismos	La familia	- - - -
S5	- - - -	El padre	Revelar la situación familiar, Sergio, madre	El padre, hermano menor	El hermano menor	El hermano mayor.
S6	- - -	La madre	Desintegración familiar. Samuel, padre	- - -	- - -	El padre,
S7	- -	El niño	El padre, (develar la	El mismo	- -	El padre, Pederasta.

-	-	verdadera	-
-	-	relación.)	-

Macro-secuencia (MS)

	Destinador	Sujeto	Objeto	Destinatario	Ayudante	Oponente
MS-1	la confesión de la agregada	El hermano Menor	Conocer la verdad	el mismo	El psiquiatra	La madre
MS-2	La duda, hermano menor, la agregada	El hermano Mayor	Descubrir Si fue abusado	El mismo	El hermano menor	El padre, la madre (conservar)
MS-3	la apariencia	La madre	Conservar la vida privada del padre	La familia	El niño	el hijo menor y el hijo mayor
MS-4	la desintegración familiar	El padre	Huir- descubrir la verdadera	la familia	El amor del niño	- - - -

			condición del padre.			-
SS	La realidad de la familia, la pederastia	El padre	El ideal de familia	Las vidas privadas de la familia	La madre, El psiquiatra, niño	Los hermanos, La agregada, el psiquiatra

Fabula

Una madre intenta conservar el ideal de familia ante un suceso en el que la agregada acusa de pederastia contra con su hijo al padre. Los hermanos se enteran de lo dicho por la agregada y esto desatará la verdadera situación familiar en la que se encuentran, por un lado ellos intentan saber si su padre es culpable poniendo en juego sus vidas privadas y por otro la ambición del psiquiatra esclarece los verdaderos sucesos; el padre ha abusado del hijo mayor y del niño.

3.2 El personaje, la madre

A partir del desarrollo de la primera convergencia realizada; segmentación dramática, se seleccionó el personaje “La madre” ya que es uno de los personajes principales que moviliza la principal acción dramática y permite aplicar todas las convergencias

encontradas a lo largo de la investigación.

3.2.1 Objeto del querer/ La madre

Este objeto del querer se determina haciendo un análisis sumario del discurso del personaje de la madre como sujeto de enunciación, es decir; por medio de sus intervenciones dialógicas se determina su objeto del querer.

Se observa que el personaje de la madre a lo largo de la obra tiene como objeto del querer conservar su familia, esto lo hace incluso con la negación, evasión y resignación de los hechos reales, que puedan generar rupturas en el orden, en el ideal de familia y en contra de sus juicios morales.

La Madre: entonces consíguete un novio. Ya me eché al dolor. A los hijos hay que aceptarlos como son. Si pude soportar la quimioterapia, ¿Cómo no voy a soportar que tengas novio? Soy una madre comprensiva. Consíguete un novio y sé feliz. Lo puedes traer a almorzar los domingos. Podemos comer mondongo en familia. (Rozo. 2008. pág.: 29)

3.2.2 Fuerza motivadora/ La madre

A partir del modelo actancial es posible identificar en el eje destinador-destinatario la relación con el concepto de circunstancias dadas de Stanislavski, puesto que este eje es el encargado de la situación ideológica, de las motivaciones del sujeto y de su deseo hacia el objeto-que como lo hemos explicado anteriormente luego hará parte de las características

del personaje- Las circunstancias dadas, por su parte develan todo el universo que determina las acciones del personaje.

Esta casilla actancial al ser definida como un elemento abstracto, constituye una labor para el actor-creador, ya que es importante en este momento del análisis del personaje, identificar todos los elementos que lo conllevan a realizar tal o cual acción; su sistema de valores, su contexto social e histórico, su condición de clase. Es un momento del análisis donde es posible que aparezcan inmersos discursos ideológicos.

Identificar estos elementos, nos develan las circunstancias dadas de la obra y del personaje, para posteriormente nombrar la casilla actancial del destinador. La motivación que se infiere de su discurso es, el ideal de familia.

El hijo menor pregunta por su padre y habla de un mal sueño que tuvo. La madre cambia la conversación hacia ella y hacia la manera en que debe entender su homosexualidad, su discurso expone algunos elementos:

Acto I / S2

“Entonces consíguete un novio. Ya me eché al dolor. A los hijos hay que aceptarlos como son. Si pude soportar la quimioterapia, ¿cómo no voy a soportar que tengas novio? Soy una madre comprensiva. Consíguete un novio y sé feliz. Lo puedes traer a almorzar los domingos. Podemos comer mondongo en familia”

El tiempo en el que se desarrolla la obra es actual. Aparecen en los discursos elementos

tecnológicos que lo evidencian:

Acto I / S2

Hermano menor: ¿Pusiste internet?

La Madre: Pero sólo en mi pieza. Órdenes de Sergio.

Son recurrentes las intervenciones de la madre sobre la fuerte influencia de los medios de comunicación en sus acciones:

Acto I / S2

La madre: No respondas, ¡estoy pensando! El otro día leí por internet que un muchacho quemaba vivos a sus dos padres en venganza por todos sus traumas sufridos en la infancia.

Hijo menor: ¿Terminaste?

La madre: Si. Tú no le harías daño a tu madre, ¿cierto tesoro?

El hermano menor le cuenta la conversación que tuvo con la agregada acerca de la violación a su hijo. La madre evade y en su discurso expresa las conductas de comportamiento que para ella son correctas:

Acto I / S4

La madre: Tienes que conseguirte un novio. Te puedo ayudar si quieres. Hay agencias matrimoniales. Hoy en día es fácil. No era como en mi época. Te puedo prestar mi internet cuando quieras, no tienes ni siquiera que poner una foto y puedes usar un nombre falso. No es tan difícil. ¿Por qué lo tienes que arruinar todo?

Así mismo, La madre aparece como conciliadora de los discursos hegemónicos, independientemente si estos discursos son contrarios entre sí, son los que dominan las percepciones, los valores, las creencias y por su puesto las acciones. De este modo; ella intenta preservar en su familia los valores religiosos y a su vez asumir los discursos positivistas sobre la verdad de la ciencia. Es así que el ideal de familia que ella propende hace parte de un discurso ideológico-hegemónico de un contexto determinado y de una clase social determinada:

Acto I / S4

La madre: No sabes nada de la mentira y la verdad. No lo digo yo, sino tu médico, Y los médicos saben. Eres un “mitómano bipolar” ¿Dónde está el amor y la fe que te enseñamos? ¿No te sirvió como ejemplo? La vida es cuestión de fe. ¿No le sirvió como ejemplo?

3.2.3 Línea de segmentación / La madre

Para construir la línea de acción transversal del personaje de la madre, se debe examinar como este se encuentra en cada una de las diferentes casillas actanciales de manera sucesiva a lo largo de la obra, esto quiere decir; determinar en qué suceso de la obra aparece y que función actancial ocupa (Oponente, ayudante, etc.)

A partir de las micro-secuencias que las funciones actanciales por secuencias, se destacarán las secuencias donde el personaje de la madre aparece, seguido se describirán esas secuencias para poder determinar su línea de acción transversal y de esta manera determinar si cumple con su supertarea.

Personaje: La madre

Acto I / S1

Personajes: Hermano menor y madre.

El hermano menor manifiesta a la madre su necesidad de hablar con el padre con el siguiente dialogo:

Hermano menor: soñé que hacía el amor con mi papá en la cárcel.

La madre en esta secuencia no cree en las palabras de su hijo, esto se refleja en la medida en que la madre ignora el discurso de este personaje.

El hermano menor: Papá irá a la cárcel.

La madre: está bien, tesoro.

El hermano menor: Intentó violar al hijo de la agregada.

La madre: aja.

Podemos diferir que en esta secuencia la madre le resta importancia a las palabras de su hijo menor, del mismo que impone su autoridad como madre para dejar el tema planteado por su hijo a un lado.

Acto I / S4

Personajes: el hermano menor y la madre.

El hermano menor vuelve a insistir en la idea de hablar con el padre, ya que ha sido la agregada quién lo ha llamado a contarle las consecuencias que tendrá que asumir El padre por el supuesto abuso de su hijo Maicol.

La siguiente cita corresponde a la secuencia anterior, para poder entender el porqué del desarrollo de esta secuencia y entender de donde viene el personaje.

La agregada: lo demandé y voy a hacer que se quede en la cárcel hasta que las pulgas le chupen toda la sangre y lo dejen forrado en huesos.

El personaje del hermano menor insiste ante la madre en la idea de tener que confrontar al padre para saber si lo que la agregada dice es cierto, la madre de nuevo evidencia la falta de credibilidad ante el hijo, primero como se observa en la S1, el hijo habla de haber tenido un sueño y ahora argumenta que ha sido la misma agregada quién se lo ha dicho, hechos que para la madre se presentan aún más confusos. De nuevo impide que el hijo hable con el padre, sabe que este suceso podría desequilibrar el orden familiar establecido.

Hermano menor: ¡tengo que hablar con mi papá!

La madre: tú solo tienes que ser fiel a tu familia y no abrir la boca

Acto I / S5

Personajes: la madre y el padre

A la llegada del padre, la madre lo recibe con la noticia de que Samuel (El hermano menor) ha dejado de ir a las terapias, es indudable que la madre trata de justificar el comportamiento de su hijo, del mismo modo intenta convencerse que lo que anda diciendo del padre son puras fantasías, todo esto porque tiene miedo a la verdad, a que esto sea sabido en dado caso que sea cierto, la invade la duda pero no la evidencia ante sus hijos, menciona el tema de la pederastia en esta secuencia y ante el padre pero no de manera directa.

La madre: Hoy leí un artículo en internet sobre un señor de sesenta años que violó a su hijo varias veces.

Otro ejemplo con relación a la duda hacía el padre. La madre: mañana va a ver la ecografía del bebé.

El padre: ojalá sea niño.

La madre: ¿por qué?

Aunque duda de El padre, en esta secuencia también manifiesta su actitud abnegada, manifiesta su deseo de mantener el ideal de familia que ha construido, esto significa mantener un matrimonio por encima de cualquier cosa.

Acto II / S1

Personajes: hermano mayor y la madre.

En esta secuencia aparece otra dificultad para la madre, no solo su hijo menor (Samuel) duda de la inocencia del padre sino también su hijo mayor (Sergio). La madre ante la sospecha de su otro hijo nuevamente justifica que todo es un invento de su hijo menor causado por su enfermedad.

Hermano menor. ¿Sabes ahora lo que anda diciendo?

La madre: Ya lo conoces. Es introvertido, sensible, bipolar y mitómano. Sobre todo mitómano.

La madre en esta secuencia se muestra como el oponente del deseo del hermano mayor, quién pretende saber si la madre sabe algo pero encubre al padre.

Acto II / S2

Personajes: El hermano mayor, la madre y el padre.

En esta secuencia el padre quiere saber si la agregada ha llamado. El hijo mayor intenta de nuevo conocer si la madre sabe algo u oculta algo, en medio de una confusa conversación, el hermano mayor se da cuenta que el padre pregunta desesperado a la madre si la agregada ha llamado hecho que lo pone más dudoso de la inocencia del el padre. La madre finge no recordar el nombre de quién ha llamado, mecanismo que utiliza para ocultar la verdad.

Acto II / S3

Personajes: la madre y la agregada

La agregada al no haber logrado sobornar al padre, decide contarle el supuesto abuso sexual que su marido ha cometido contra su hijo Maicol, la madre parece poco afectada por el relato, siempre en defensa de la reputación de su esposo.

Acto II / S4

Personajes: la madre, el padre, el hermano mayor y el hermano menor.

En esta secuencia los dos hijos del matrimonio, ya han manifestado en el transcurso de la obra su deseo de confrontar al padre, el hermano mayor en este caso es quien propicia este acontecimiento, antes la madre lo ha tratado de evitar sin conseguirlo.

El hermano mayor: Encontré en el juzgado una demanda contra ti por abuso sexual, papá.

A esto el padre reacciona agresivamente, obligando a los hijos a marcharse de la casa. En este punto de la obra, el personaje de la madre ha repetido comportamientos, siempre tratando de mantener un orden. En esta secuencia la madre al no poder haber impedido que su hijo mayor enfrentara al padre, insiste en volver a justificar lo que pasa aun sabiendo que la razón la tiene sus hijos.

La madre: No les hagas caso, son jóvenes y están confundidos. La confusión es un mal de la juventud.

Acto III / S1

Personajes: La madre y el hermano menor

En un primer momento la madre pide ayuda a su hijo menor para poder pagar al abogado de su esposo y sacarlo de la cárcel, ayuda que no recibe. La madre no cumple el objetivo de esta secuencia que es lograr obtener la ayuda que necesita.

Acto III / S2

Personajes: La madre y el niño

La madre habla con el hijo de la agregada para que no declare en contra del su esposo, en esta secuencia la madre utiliza la última carta que tiene para poder lograr manipular al niño y sacar a su esposo de la cárcel.

La madre trata de manipular al niño con sus palabras y resaltándole los buenos actos que su esposo en el pasado tuvo con él, lo agrade verbalmente al escuchar las negativas del niño.

Acto III / S4

Personajes: El padre, la madre, el hermano mayor y el hermano menor. En esta secuencia la familia en medio de una comida se muestra en un comienzo complacida de volver a estar juntos. A medida que la conversación continua se va desintegrando por completo, el padre le confiesa a El hermano mayor que no es su padre y manifiesta que se marcha de la casa a ser una nueva vida.

La madre: me asombra tu capacidad de agradecer lo que yo hice por ti para evitar que tus dos hijos buitres terminaran metiéndote en la cárcel.

El padre: ¡Me defendías aun creyéndome culpable y eso me da más asco!

La madre lo ha perdido todo, a pesar de haber logrado que su esposo no pasara el resto de su vida en la cárcel, debe condenarse a vivir completamente sola, su hijo menor ha decidido irse de la casa a vivir con el dueño del asadero donde trabaja.

Volviendo al objeto del deseo de la madre se concluye a partir de la descripción de la línea de acción transversal que no logra cumplirlo, se puede inferir que durante la obra actúa por mantener el bienestar de quien considera la cabeza del hogar; su esposo, aunque este no es culpado del supuesto intento abuso al hijo de la agregada, la madre no logra que su familia se mantenga junta.

3.2.4 Línea de conflicto

Los resultados del análisis de la segmentación dramática, presentan que la función actancial ayudante a lo largo de las micro-secuencias, se encuentra reiteradamente vacía. Esto refleja que las acciones de cada personaje siempre están en oposición a las del otro. Esta particularidad pone en evidencia la soledad en la que cada personaje está en vuelto, adjudicándole a la obra un fuerte carácter individual. Lo que dificulta la realización del objeto del querer de personaje de la madre. En cuanto al oponente se identifica en dos aspectos; el oponente del sujeto y el oponente del objeto del querer.

Retomando la descripción de la acción transversal y las secuencias, se observa que el personaje que presenta como oponente directo del personaje de la madre, es el padre. Al

ser una obra donde uno de los temas centrales es la familia, el padre se presenta como un oponente ya que a través de sus discursos a lo largo de la obra manifiesta su falta de amor hacía a la madre y al final de la obra decide abandonarla.

Ya establecido el objeto del querer del personaje de la madre; mantener la familia. Se encuentra que varios personajes se oponen a este objeto del querer en la medida en la que la situación que se desencadena por el supuesto abuso del padre hace que cada uno de los personajes de vele sus propios intereses que va en completa oposición a mantener la familia.

CONCLUSIONES

Al momento de concluir este trabajo queremos mencionar que es posible realizar unas convergencias entre dos teorías del conocimiento, para una comprensión más profunda del personaje desde el texto dramático. Consideramos que es importante que quién desee construir un personaje para la puesta en escena tenga unas herramientas previas que le permitan en primer lugar; entender las fuerzas del drama que están presente en cualquier obra, las relaciones entre los distintos personajes y la manera en la que el personaje es un elemento en la construcción de sentido.

A pesar de las similitudes que existen entre los dos autores en relación al personaje, surgieron dificultades al momento de realizar las convergencias o enfrentar los conceptos. La primera de ellas fue la diferencia metodológica en la que cada uno desarrolla su teoría; es decir, los textos de Stanislavski, son en general de carácter anecdótico, esto hace que los conceptos generen mayores y variadas interpretaciones en su definición, y que nos refiriéramos al texto de María Knébel, quien conceptualiza de manera más objetiva los postulados de Stanislavski; por otro lado Anne Ubersfeld, analiza y teoriza al teatro desde la perspectiva de las ciencias integradas de la lingüística, esto hace que su metodología sea sistemática, metódica y que proceda organizadamente con la clasificación de los elementos, estructurando de manera más concreta un modelo de análisis del personaje. Así que para enfrentar a los dos autores y desarrollar las convergencias fue necesario indagar, desarrollar e implementar unos planos de relación lógica (plano homólogo, correlativo y

causal) que permitieron generar las categorías emergentes.

Uno de los hallazgos durante la construcción de la herramienta para el análisis del personaje revela que éste no puede ser analizado de manera separada, es decir el personaje no es una unidad independiente, se construye en relación a los otros personajes, al conflicto central, a la obra en general. Es por esto que analizar al personaje implica analizar la obra. Un ejemplo de ello es haber analizado el origen del conflicto central de la obra a partir de la categoría emergente denominada segmentación dramática, ya que la convergencia determina de manera sistemática cada uno de los sucesos de la obra, determinando qué pasaba en cada una de las escenas de la obra, y cómo cada una de las funciones actanciales aparecen esclareciendo así al personaje.

Ejemplo, en el caso específico del personaje de La madre, la función del ayudante pocas veces estuvo presente, lo cual explicaba la naturaleza no sólo de las relaciones de los personajes entre sí sino la del conflicto. Identificar en el análisis la ausencia de esta fuerza (El ayudante) permitió establecer la soledad del personaje en el análisis.

Al momento de analizar al personaje de la obra seleccionada desde las categorías emergentes construidas surgió un obstáculo, ya que era necesario estructurarlas. De esta manera fue necesario trabajar en la construcción de un procedimiento para realizar la implementación en el análisis del personaje de manera ordenada y eficaz. Convirtiéndose este procedimiento en uno de los más importantes aportes que este trabajo proporciona al

análisis del personaje.

El personaje fue el eje central de esta monografía por eso se generó la delimitación de los conceptos que se estudiarían de cada uno de los autores; desde la semiótica elegir una parte dentro de la definición del personaje, el modelo actancial y sus 6 funciones actancial y desde la teoría teatral se enfocó al análisis activo del papel, exactamente a los 4 conceptos que fueron estudiados durante el desarrollo del trabajo.

El centrarnos en estos únicos conceptos fue un acierto ya que el procedimiento que surgió desde las convergencias se convierte en una herramienta sencilla de comprender, práctica y útil para el análisis del personaje. Lo anterior sugiere que es posible seguir indagando en el análisis de personajes desde la semiótica y la teoría teatral, puesto que la gama de conceptos que circulan alrededor de la definición es amplia y compleja, lo que permite múltiples posibilidades para profundizar en su estudio.

Para terminar, el Licenciado en Artes Escénicas podrá utilizar esta herramienta en el aula de clase para acercar a sus estudiantes a la comprensión del personaje de manera clara y sencilla, generando así procesos de formación más dinámicos. Así esta herramienta podrá ser utilizada como una propuesta metodológica para abordar con los estudiantes no sólo en un proceso de montaje sino para entender un texto dramático de manera profunda a través del personaje.

GLOSARIO

Acción transversal: son pequeños objetivos que van surgiendo durante la obra que se van configurando entre sí para alcanzar la supertarea.

Actante: El actante es un elemento común en varios textos es decir, es una fuerza que subyace en el interior de todos los relatos. Está ubicado en la estructura profunda del relato. El actante no se debe confundirse con el personaje son los principios de la acción.

Actor: Es la particularización de un actante, la unidad que en el relato pone de manifiesto la fuerza que comprende el actante, es decir es la manera en que se manifiesta el actante. Ejemplo. En *Fedra*, el actor-nodrizza manifiesta al actante-ayudante. El actor es en principio actor de un solo relato en concreto.

Circunstancias dadas: Es todo lo que tiene relación con el estudio de la obra, puede ser el tiempo, el espacio, los personajes, las acciones, etc.

Estructura de superficie: Son los elementos que se presentan en un texto determinado, siendo así todo lo que concierne a la dramaturgia y que está lexicalizado en un texto; los personajes, los discursos, escenas, diálogos, etc.

Estructura profunda: Es la organización interna de los relatos. De la hipótesis central sobre la existencia de esta estructura profunda es de donde surge el modelo actancial, como

una organización de los elementos que son de dominio permanente. El dominio permanente de actantes al interior de los relatos sólo puede determinarse por la constitución de estructuras profundas, en ella se encuentran elementos como; la sintaxis de la acción dramática, elementos invisibles y relaciones entre actantes.

Función actancial: Son las seis casillas (sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante y oponente) que propone el modelo actancial que constituyen la gramática de todo relato.

Macro-Estructura: Constituye la hipótesis central de la construcción de una gramática del relato y parte de la existencia de actantes y acciones dentro de la estructura profunda, así de hecho las estructuras profundas del texto van en oposición a las estructuras de superficie. Al referirnos a la macroestructura estamos ubicados en el plano del contenido e incluso en el plano ideológico.

Personaje Dramático: Es el personaje que el dramaturgo construye desde el texto dramático.

Psicotecnia: Stanislavsky se refiere a esto como la técnica del el control psíquico que el actor debe desarrollar para su trabajo creativo.

Supertarea: Es el gran objetivo que el personaje se traza durante toda una obra de teatro.

Sucesos: Son todos los hechos activos de la obra.

BIBLIOGRAFIA

- Abirached R, (1993). La crisis del personaje en el teatro moderno España: Asociación de Directores de Escena de España.
- Bobes M, (1987). Semiología de la obra dramática. España: Taurus
- Eines J, (2005) Hacer actuar, Stanislavski contra Strasberg. Barcelona: Gedisa
- Gadamer, H. (2003) Verdad y método. España: Ediciones sígueme Salamanca.
- Gramsci A, (1975) EL materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce. México: Laurato.
- Hamon P. (1977) “Pour un statut sémiologique du personnage”, en, Poétique du récit. Paris: Éditions du Seuil.
- Knébel María, (1996). El último Stanislavski: análisis activo de la obra y el papel. España: Editorial Fundamentos.
- Oliva C, (2004). La verdad del personaje teatral. España: Universidad de Murcia, servicio de publicaciones.
- Pavis, P. (1990). Diccionario del teatro. Barcelona: Paidós.
- Rozo P., (2008) Nuestra Vidas Privadas. Teatro en estudio: Selección de dramaturgia bogotana. Colombia: Orquesta Filarmónica de Bogotá.
- Saura J, (2008). El arte del actor en el siglo XX. Bilbao: Artes Blaiz.
- Stanislavski Constantín, (1977). El trabajo del actor sobre su papel. Buenos Aires: Quetzal.
- Stanislavski Constantín, (1933) Mi vida en el arte, Buenos Aires: Quetzal.
- Stanislavski Constantín, (1999) La construcción del personaje. España: Alianza Editorial

Toro, F. (1987). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

Ubersfeld A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, Universidad de Murcia.

Urrutia, J. (1975). De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto teatral, en AA.VV. *Semiología del teatro*, 269-291. Barcelona: Planeta.