

DESANTROPOMORFIZAR AL PERSONAJE

El ser y el hacer del actante

Abril Morales – Juan Velis – Camila Bejarano Petersen
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El presente trabajo se propone abordar la categoría de personaje en un guión cinematográfico para fortalecer el concepto de *personaje-actante*, partiendo de una crítica al “orden de prioridades” establecido por Francesco Casetti y Federico Di Chio en *Cómo analizar un film* (1991). Los autores ofrecen estrategias para abordar el análisis en un relato cinematográfico, estableciendo una clasificación en ambientes y personajes. En este sentido, aseveran que un ambiente podría ser elevado a la categoría de personaje, considerando el nivel de relevancia y dramaticidad dentro de la narración. Sin embargo, dicha desantropomorfización es reducida y eludida cuando desarrollan la subcategoría de personaje ligada a la dimensión de persona. A partir de esta contradicción detectada, se hará hincapié en la categoría de personaje-actante como un término que promueve la diversidad de perspectivas existentes, y atribuye la dimensión de personaje a otros elementos. Asimismo, se distinguirán dos ejemplos, con la intención de cuestionar las lecturas que se realizan partiendo de modelos tradicionales. Para establecer el recorrido se tomará un caso transpositivo, Casa Tomada, con el fin de poner de manifiesto la riqueza que ofrece el modelo actancial (a diferencia del antropocentrismo) en la construcción de narrativas diversas.

Este trabajo de promoción de la investigación se desarrolla en el marco de la cátedra de Guión 3, el proyecto de investigación PIBA (IPEAL).

Palabras clave: desantropomorfización, personaje-actante, modelo tradicional, guión, crítica

Introducción

*"...la bibliografía tradicional viste un ropaje
que tiende a un efecto:
presentarse como el único posible"
(Bejarano Petersen, 2008).*

En el capítulo cinco del texto *Cómo analizar un film* (Francesco Casetti y Federico Di Chio, 1991), los autores llevan a cabo un análisis exhaustivo de los componentes de la narración, dialogando en un principio acerca de la categoría de existentes. Ésta es dividida en dos subcategorías: los personajes y los ambientes. Lo que resulta curioso es que se refirieran a los ambientes no sólo como un conjunto de elementos inanimados que rodean a los personajes, sino también como un elemento de la narración que, si posee un peso relevante dentro del relato, puede ocupar el lugar de personaje. Es decir, desde esta perspectiva se inserta al existente personaje en un proceso de *desantropomorfización* que resulta ideal para incluir a objetos inanimados, plantas, animales, catástrofes naturales, conceptos, etc. y así identificar cómo operan estos en la narración.

Sin embargo, al continuar se detecta una contradicción digna de ser, cuanto menos, problematizada: dentro del análisis de la categoría de personaje, Casetti y Di Chio lo definen primero como *persona*, luego como *rol* y por último como *actante*, dejando de lado completamente la concepción anteriormente mencionada. Al ser la palabra *persona* la primera que utilizan para caracterizar, se infiere que los autores parten desde una recuperación de la perspectiva tradicional, que establece al personaje en un sentido antropocéntrico y por lo tanto lo comprenden como actante dentro de dicho marco. Esto se puede observar cuando agregan: "Analizar al personaje en cuanto persona significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc. Lo que importa es convertir al personaje en algo tendencialmente real: ya se quiera considerar sobre todo como una <<unidad psicológica>>, ya se le desee tratar como una <<unidad de acción>>, lo que lo caracteriza es el hecho de construir una perfecta simulación de aquello con lo que nos enfrentamos en la vida." (Casetti y Di Chio, 1991: pág 178). Por lo tanto, queramos o no, se ancla a un personaje de características humanas que pareciera no poder escapar de su cuerpo y mente antropomorfizados.

Entonces, *¿Cómo analizar un film?* es una pregunta que toma sentido en el mismo análisis que se sostiene a lo largo de los capítulos y también en la desarticulación de conceptos tradicionales acerca de lo que "el cine es" o "el cine debe ser". Al partir desde un horizonte tradicional, estas nociones desatienden la cantidad de tramas existentes con personajes que no poseen cualidades humanas. De esta manera, es pertinente realizar análisis por fuera de la clasificación antropocéntrica, ya que posibilita ampliar la lectura hacia el *modelo actancial*, propuesto por Roland Barthes en *Introducción al análisis estructural del relato* (1970) donde desarrolla el nivel de las acciones. El eje del modelo actancial se centra en abordar a la categoría de personajes como agentes, haciendo hincapié en su hacer, es decir: teniendo en cuenta las funciones que realiza dentro del relato y la relación que sostiene junto a otros agentes dentro de la narración. El actante es, entonces, la función que cumple un agente, un ser, un concepto o incluso un objeto, dentro de un relato y que es necesario para el funcionamiento interno del mismo. Dicho ésto, resulta adecuado y necesario utilizar una terminología tal como *personaje-actante* debido a que advierte el entrelazamiento entre *el ser*, que generalmente se vincula al personaje, y *el hacer*, que suele referir al agente actante, posibilitando incluir a aquellos objetos, plantas, animales, conceptos, etc. a los cuales no se les suele atribuir el carácter de ser y forman parte de los relatos desde el hacer. De hecho, esta categoría permitiría identificar con más claridad el esquema actancial dentro de, por ejemplo, narrativas clásicas pertenecientes al cine de catástrofe, que abordan tramas donde los personajes escapan, resisten o intentan solucionar catástrofes naturales. A su vez, en este tipo de relatos hay una tendencia a exponer que el protagonista, siendo una fuerza activa, resuelve el conflicto y sale de éste victorioso por haber sorteado las dificultades del camino. Sin embargo, la catástrofe natural, en su categoría de personaje-actante, actúa como fuerza opositora desde el momento en que comenzó a desarrollarse, generándole obstáculos al protagonista. Esta fuerza opositora, si bien no opera con voluntad, puede analizarse en términos actanciales poniendo de relieve las relaciones que hace posible.

Casa tomada: un abordaje transpositivo

Podemos encontrar dichos procedimientos en narrativas que se encuentran, tomando las categorías de Vanoye (1991), en una suerte de *limbo* entre lo clásico y lo moderno, como el cuento *Casa tomada* de Julio Cortázar (1946). En el cuento la casa que habitan los hermanos es un gran personaje-actante que incluso pareciera que los habita a ellos. Ya a partir del primer párrafo se utiliza el pronombre "ella" para referirse a la casa, un pronombre personal que nos da a entender que los hermanos desplazan a la casa de su condición de objeto inanimado. A medida que se avanza en la lectura, el agente masculino va

describiendo la rutina que realiza junto a su hermana y en un momento expresa que le interesa hablar de la casa y de Irene, porque considera que él no tiene importancia. Esta línea resulta interesante debido a la caracterización que se realiza de él, ya que se lo plantea como una persona dependiente, no sólo de su hermana, sino de la casa. Su relación de dependencia es tan fuerte que a partir de ahí sólo se lee cómo está compuesta la casa, las cosas que ocurren dentro de ella y las pocas acciones que realizan Irene y él. A su vez, podría hablarse de que la casa está dividida en dos espacios: el lado independiente y el lado dependiente. Por un lado, en el primer espacio no tenemos más conocimiento que el de que está siendo tomado por una entidad abstracta y omnipresente, mientras, por otro lado, en el segundo encontramos a Irene y su hermano, que siguen intentando sostener su rutina de manera pasiva, a pesar de que parte de la casa ya esté tomada. Es interesante también cómo ellos, conviven con el sonido producido por la entidad, ya que se menciona que en las habitaciones cercanas a aquellas que están tomadas, hablan más fuerte, reluciendo que es parte de su cotidianidad. Por último, hacia al final de la narración, la casa toma espacios controversiales, tales como la cocina o el baño -necesarios para la vida cotidiana-, generando una ruptura de los lazos de dependencia con los hermanos. Es así que, la narración concluye y el conflicto permanece, ya que los personajes se van y la casa se toma completamente.

En segundo lugar y luego de haber realizado un breve análisis del cuento, resulta necesario abordar la transposición de dicho relato, para identificar los procesos de apropiación e interpretación, desplegados a partir de aquellos problemas técnicos propios de la obra fuente. Se trata de un cortometraje de narrativa moderna, realizado por Ricardo Moretti llamado *Casa Tomada* (Argentina, 1970), en el cual en su comienzo y, aludiendo a los problemas técnicos de dramatización y audiovisualización que introduce Francis Vanoye en *Guiones modelo y modelos de guión* (1991), se emplean sonidos que van a ser reiterados a lo largo del relato y que permiten construir la identidad indefinida que va tomando la casa. Son sonidos agudos, que oscilan entre cierta remitencia a gritos humanos y al silbido de una locomotora, que les permite a los espectadores sentir lo mismo que sienten los hermanos. A su vez, cuando aparece en pantalla el primer plano, oímos el sonido de un reloj que nos permite establecer una relación con el concepto de tiempo, que funciona a modo de indicio acerca del poco tiempo que les queda a Irene y su hermano dentro de la casa. En cuanto al personaje masculino, es posible observar que se mantiene la dependencia que se percibe en el cuento, ya que, mediante el diálogo, Irene le da órdenes que le indican limpiar o ir al banco y, ante estas, el personaje acepta sin presentar objeción alguna.

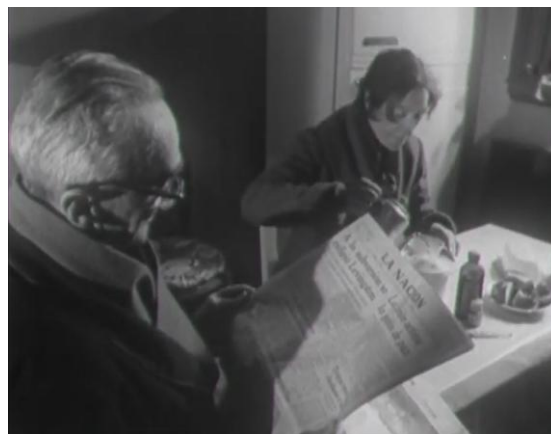


Imagen 1. Les hermanos desayunando mientras conversan acerca de las tareas del hogar.
(*Casa Tomada*, Moretti, 1970)

En este punto, parece necesario recalcar que el realizador resuelve el problema de dialoguización, planteado por Vanoye, que tiene la obra fuente, debido a que esta posee limitados diálogos, ya que todo se aborda desde la subjetividad del actante que narra. En consecuencia, Moretti aborda y condensa la rutina que se describe en el cuento a partir del diálogo que sostienen los personajes al principio de la obra audiovisual. Por otra parte, cuando el personaje masculino lee y se hace uso de la dimensión onírica dentro del film, se establece una relación *intertextual* (Genette, 1989), que consiste en la alusión de un texto a otro texto, con el cuento *Episodio del enemigo* de Jorge Luis Borges (1972), donde mediante la voz en off cita al mismo y algunas líneas de la narrativa coinciden con el conflicto de la obra, tales como: "tantos años huyendo y esperando, y ahora el enemigo estaba en mi casa"; o "el tiempo pasa para uno como para los demás"; así como también, expresa la falta de misericordia del enemigo y la justicia que quiere realizar éste pero, al final, le da la oportunidad de despertar de ese sueño. Esta copresencia textual genera que algunas líneas resuenen porque, a modo de indicio anticipan lo que va a ocurrir, es decir, que el enemigo está en la casa, que el tiempo pasa para ellos y para la entidad, y que el personaje-actante, llegado el momento, les va a echar, pero dándoles la oportunidad de irse para no encerrarles dentro.



Imagen 2. El personaje masculino dentro del plano onírico. (Casa Tomada, Moretti, 1970)

Por otro lado, en cuanto a la escenografía, la casa se encuentra poblada de objetos, dando la sensación de contaminación visual y desorden, que si se quisiera podría comprenderse como una asechanza opresiva por parte de la entidad, ya que los hermanos tienen un espacio muy reducido para ellos. Esta escenografía se refuerza mediante la decisión realizativa del director y de fotografía, respecto a los tamaños de plano, ya que se puede visualizar que abundan los planos medios destacando la idea de semejanza con una prisión, que es la casa, y negando cierta libertad que podría darse con una apertura visual del encuadre. Para finalizar, se evidencia que Moretti recupera elementos característicos de la obra fuente y despliega una serie de estrategias estéticas destacables en torno a lo sonoro y visual, haciéndose cargo del lenguaje audiovisual. En este sentido, se observan aspectos que expresan una reinterpretación de su parte, como por ejemplo: el hecho de que en la obra fuente se haga hincapié en la limpieza y el orden de la casa, mientras que en el audiovisual se introduzca dicha idea mediante el diálogo de Irene hacia su hermano, cuando le dice que tienen que limpiar la habitación de la madre, para luego observar los planos ya mencionados, donde la limpieza y el orden no se perciben en pantalla.



Imagen 3. Les hermanes en su cotidianidad desordenada. (Casa Tomada, Moretti, 1970)

La intención con estas ejemplificaciones es dar cuenta de cómo el personaje-actante casa, tanto en el cuento como en su transposición audiovisual, deviene actante en la medida que establece un sistema de funciones y relaciones que afecta la trama. Recuperando la afirmación de Vanoye al señalar que: Cualquiera que sea el modelo de referencia, los personajes de un guión no se definen sólo en sí mismos, o en un suma de individualidades ficticias, sino también según esquemas estructurados de oposiciones y de complementariedades (1991, pág. 62).

Esto permite comprender al personaje como actante, y al actante como constelación de relaciones. Por un lado, al definir estos relatos dentro de la categoría de narrativa moderna, se identifica que la actitud de los hermanos es pasiva, es decir, su objetivo es continuar con su rutina, pero como la casa se está tomando, ellos van descartando algunas acciones de su rutina sin hacer nada al respecto, por lo tanto, son agentes pasivos. Mientras que por otro lado, la casa desde una posición abstracta y tácita, al rodear a los personajes constantemente a partir de una dialéctica presencia-no presencia, actúa de manera rápida y activa. Si bien su rapidez se puede relacionar, en parte, con la brevedad del relato, dicha entidad no aguarda a que los hermanos hagan algo al respecto porque de alguna manera parece tener conocimiento de que no lo van a hacer, ya que desde un principio el autor plantea que se trata de un conflicto previo al relato y que los personajes, además de ser dependientes de la casa, ante la toma de la misma, realizan acciones que denotan pasividad, como tejer o tomar mate. Así mismo, al considerar a la casa más que como espacio como actante, la transposición construye de modo audiovisual elementos que ponen de manifiesto esa condición de oponente, como los sonidos o el abigarramiento del espacio.



*Imagen 4. Les hermanes descansando luego de enterarse que se tomó la parte de arriba.
(Casa Tomada, Moretti, 1970)*

Consideraciones finales

A modo de conclusión, es interesante hacer hincapié en el aporte que realiza el esquema actancial en términos de escritura, ya que provee diversas herramientas para el análisis de los relatos en torno a las funciones y relaciones de los personajes. En este sentido, el ejemplo de *Casa Tomada*, da cuenta que el esquema actancial como metodología conceptual valida y pone de relieve un conjunto de opciones estéticas (Vanoye, 1991) y potencialidades de sentido, ampliando las lecturas hacia aquellos personajes-actantes que no poseen características antropomórficas y se los puede reconocer como figuras antagónicas. A su vez, sería pertinente decir que existe cierta tendencia a construir a los personajes desde posturas antropocéntricas, como si las personas fueran las únicas capaces de llevar adelante los relatos, siendo que las posibilidades son muchas más y todas son válidas siempre y cuando los personajes tengan las capacidades de cumplir con todo lo necesario como actantes. De hecho, abundan dichas lecturas porque hay una fascinación por parte de le humane de ser autorreferencial y encontrarse en relatos donde todo lo puede, o donde falla constantemente, pero finalmente termina siendo héroe. Por esto mismo, sería ideal ampliar la visión y ahondar en personajes-actantes que representen otros aspectos de la vida, donde la falla no sólo es humana y el heroísmo no siempre es necesario.

Para finalizar, considero que el análisis argumentativo y clasificatorio de los autores posee muchos aciertos si se quiere hacer uso del mismo como manual tradicional. Sin embargo, la contradicción teórico-conceptual que se identifica al desantropomorfizar al personaje e incluir al ambiente como plausible de ser comprendido en dicha categoría, para luego definir al personaje ligado a la dimensión de persona, evidencia un reduccionismo. Esto se advierte en el distanciamiento que se genera respecto a aquellos relatos que se establecen por fuera de dicho manual. A su vez, estas nociones tradicionales que suelen construir sus personajes dentro de un marco antropocéntrico, tienen tendencia a presentarse como irrefutables, ignorando que hoy en día, desde narrativas modernas o mismo clásicas, se configuran esquemas actanciales ahondando en seres y haceres que no necesariamente poseen características humanas y heroicas. Sería enriquecedor dialogar acerca de la categoría personaje-actante como el entrelazamiento de dos conceptos, ser y hacer, que posibilita hacer referencia a toda aquella entidad (ya sea animal, objeto inanimado, catástrofe ambiental o concepto) que cumpla acciones dentro de la narración y posea funciones que permitan el avance de la misma para, de esta manera, establecer lecturas

más inclusivas y así organizar futuros relatos desde perspectivas más diversas. En este sentido, prevalecen los interrogantes: ¿sigue siendo necesario partir de discursos tradicionales para enseñar y aprender a escribir guiones y desarrollar personajes? ¿o sólo buscamos aferrarnos a aquellos *grandes relatos* que procuran aportar certezas, pero cada vez menos grandezas?

Bibliografía

- Barthes, Roland. (1970). *Introducción al análisis estructural del relato*, en AAVV *Análisis estructural del relato*, Ed. Coyoacán. S.A., Colección Diálogo Abierto: México DF.
- Bejarano Petersen, Camila. (2008). *Transposición audiovisual: universos del diálogo. Concepción y práctica del guionista en los proyectos transpositivos*, en *Razón y Palabra*, Revista Electrónica Especializada en Comunicación, N° 71 “Estudios cinematográficos: revisiones teóricas y análisis”, febrero de 2010. www.razonypalabra.gov.mx
- Borges, Jorge Luis. (1972). *Episodio del enemigo*. En *El oro de los Tigres. Obras Completas*, 1977. Volumen 1, p. 1132. Editorial Emecé: Buenos Aires.
- Casetti, Francesco y di Chio, Federico. (1991). *Cómo analizar un film. Cap. 5 El análisis de la narración*. Ed. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- Cortázar, Julio. (1946). *Casa Tomada*. Los anales de Buenos Aires, Revista dirigida por Jorge Luis Borges: Buenos Aires.
- Vanoye, Francis. (1991). *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Paidós: Barcelona, (1996).

Filmografía:

- *Casa Tomada*, Dirección y Guión por Ricardo A. Moretti, 1970.