

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

FACULTAD DE ARTES

INSTITUTO SUPERIOR DE POSTGRADO

PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ESTUDIOS DEL ARTE

**INCIDENCIA DEL STATUS EN LA CONFIGURACIÓN DEL ROL SOCIAL DEL
PERSONAJE A PARTIR DE ESCENAS DE LA OBRA “A PUERTA CERRADA” DE JEAN
PAUL SARTRE. PROCESO LLEVADO A CABO CON LOS ESTUDIANTES DEL
CUARTO AÑO DE LA CARRERA DE TEATRO DE LA FACULTAD DE ARTES,
PERIODO 2012-2013.**

El infierno son los demás

(Sartre, 1947, p.36).

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE MAGÍSTER EN ESTUDIOS
DEL ARTE

Autora: Lic. Grimanesa Madeleine Loayza Cabezas. 170689653-5

Directora de tesis: MSc. Diana Soto Power

D.M.DE QUITO, ENERO 2015

DEDICATORIA

A mi hijo Martin Caetano

A mi abuela Grimanesa Cordovéz Olmedo y

A mi prima María Fernanda Cañete Racines quienes viven en mi memoria

AGRADECIMIENTO

A mis padres Rita y Fernando. A mis hermanas Sofía, Selene y María Fernanda.

A mi hermano Nicolás

A Diana Soto, mi tutora

A los estudiantes: Patricia Jurado, Jennifer Zambrano, Indira Reinoso y Paúl Sempértegui

A mi pareja Santiago y

A mi hijo Martín

A todos ellos, cómplices entusiastas de mi proyecto de vida, el teatro

Gracias

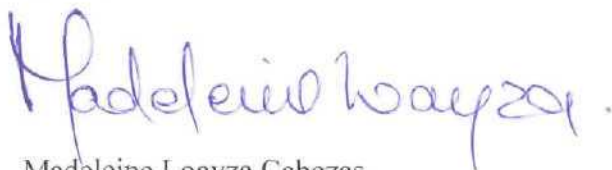
Madeleine

AUTORIZACIÓN DE LA AUTORÍA INTELECTUAL

Yo, Grimanesa Madeleine Loayza Cabezas, en calidad de autor del trabajo de investigación o tesis realizadas sobre: "Incidencia del status en la configuración del rol social del personaje a partir de escenas de la obra "A puerta cerrada" de Jean Paul Sartre. Proceso llevado a cabo con los estudiantes del cuarto año de la Carrera de Teatro de la Facultad de Artes, durante el periodo 2012-2013", por la presente autorizo a la UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR, hacer uso de todos los contenidos que me pertenecen o de parte de los que contienen esta obra, con fines estrictamente académicos o de investigación.

Los derechos que como autor me corresponden, con excepción de la presente autorización, seguirán vigentes a mi favor, de conformidad con lo establecido en los artículos 5, 6, 8, 9 y demás pertinentes de la Ley de Propiedad Intelectual y su Reglamento.

Quito, a 16 enero de 2015



Madeleine Loayza Cabezas

C.C.1706896535

Telf: 2434898/0998292034

Email: madeleineloayza@yahoo.com

APROBACIÓN DEL TUTOR

En mi carácter de Tutora de la Tesis de Grado, presentada por Madeleine Loayza Cabezas para optar por el Título de Magíster en Estudios del Arte cuyo título es: "Incidencia del status en la configuración del rol social del personaje a partir de escenas de la obra "A puerta cerrada" de Jean Paul Sartre. Proceso llevado a cabo con los estudiantes del cuarto año de la Carrera de Teatro de la Facultad de Artes durante el periodo 2012-2013". Considero que dicha Tesis reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometida a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se designe.

La línea de investigación en la que se enmarca este trabajo es: Relación de las artes entre sí y con otras disciplinas.

En la ciudad de Quito a los 18 días de diciembre de 2014

Firma



MSc. Diana Soto Power

Cd. No. 171223483-8

APROBACIÓN DEL TRIBUNAL

En mi condición de lector y jurado examinador de la Tesis "Incidencia del status en la configuración del rol social del personaje basado en escenas de la obra *A puerta cerrada* de Jean Paul Sartre. Proceso llevado a cabo con los estudiantes del cuarto año de la Carrera de Teatro de la Facultad de Artes durante el período 2012-2013", presentada por Madeleine Loayza Cabezas, para optar por el título de Magíster en Estudios del Arte, me permito exponer las siguientes consideraciones:

- En primer lugar, considero de que se trata de un trabajo realizado con rigor teórico y calidad en la exposición. El problema planteado expone un vacío en el conocimiento de un elemento importante en la construcción y elaboración de un personaje teatral, su status y su rol social. El marco teórico que se construye para enfrentar este problema es pertinente, amplio y de variadas fuentes. El manejo riguroso del corpus conceptual lleva a un buen término el desarrollo de la tesis y la consecución de los objetivos planteados. El referente empírico que viene de la propia experiencia creativa de la autora ratifica y complementa lo expuesto teóricamente, de manera que la tesis tiene una confrontación práctica acertada.
- En el contexto del desarrollo del teatro en el Ecuador existe una casi nula elaboración y reflexión teóricas sobre su práctica, lo que genera límites, tanto en el conocimiento profundo por parte de los creadores acerca del hecho en el que participan, como en la cultura teatral que la sociedad tiene lo que la lleva a conocer el teatro desde lugares comunes y clisés que lo minimizan. Esto hace que la Tesis planteada por Madeleine Loayza emprenda en la ardua tarea de llenar los vacíos y enriquecer el conocimiento, cultura y práctica teatrales en nuestro país.
- Finalmente, considero que un aporte como el que la presente Tesis hace al conocimiento del teatro, enriquece del acervo de los actores y demás creadores del mismo, lo que definitivamente redundará en la calidad de los espectáculos por crearse. Con esto expreso también mi aspiración de que esta Tesis pueda difundirse de la mayor manera posible a posteriori.

Con estas consideraciones y en atención a mi responsabilidad como lector y evaluador de la Tesis deseo exponer mi congratulación por el resultado de la investigación de la autora, y propongo una calificación de 20 sobre 20 al trabajo.

Para los fines consiguientes:



Magíster

Patricio Vallejo Aristizábal

Profesor de la Carrera de Teatro

Quito, 29 de enero de 2015

Magíster
Mario García
Subdecano de la Facultad de Artes
Universidad Central del Ecuador
Presente.-

De mi consideración:

Según oficio No. MFA-002 del 26 de enero de 2014 he sido designado como lector de la tesis de grado **INCIDENCIA DEL STATUS EN LA CONSTRUCCIÓN DEL ROL SOCIAL DEL PERSONAJE EN BASE A ESCENAS DE LA OBRA "A PUERTA CERRADA" DE JEAN PAUL SARTRE. PROCESO LLEVADO A CABO CON LOS ESTUDIANTES DEL CUERTO AÑO DE LA CARRERA DE TEATRO DE LA FACULTAD DE ARTES** de la licenciada Madeleine Grimanese Loaysa Cabezas, egresada de la maestría en **ESTUDIOS DEL ARTE.**

Dentro del tiempo establecido procedo a realizar la evaluación correspondiente:

Recomendaciones:

Título del trabajo de tesis:

Donde dice *en base a* debe cambiarse por *basándose en o a partir de*. En el resto del cuerpo del documento se recomienda el mismo cambio.

Capítulo I, página 6, segundo párrafo:

Ubicar el problema principal de manera más evidente para no generar problemas con las preguntas directrices y los objetivos planteados.

Capítulo I, página 8, preguntas directrices:

Ajustar la redacción de la primera pregunta directriz para su concordancia con el primer objetivo.

Revisar la segunda pregunta para que no exista confusión entre acción secundaria y modo.

Estas recomendaciones están realizadas para que las conclusiones, recomendaciones y la propuesta concuerden con los las preguntas directrices y objetivos sin dejar dudas o confusiones a los lectores.

Evaluación:

Las variables de estudio, las dimensiones y los indicadores concuerdan con al marco teórico.

Hand
29-01-15

El procesamiento y análisis de los indicadores observados así como el cruce de indicadores permiten generar una propuesta metodológica coherente con todo el cuerpo del documento y de valiosa aplicación.

El documento es un aporte importante para el trabajo teórico y práctico del actor y una evidencia de las posibilidades de acercamiento del arte y la ciencia y de la generación de teoría a partir del teatro.

Calificación:

Con todo lo dicho anteriormente y tomando en cuenta los cambios sugeridos la calificación del presente trabajo de tesis es de diez sobre diez (10/10)

Atentamente

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Luis Cáceres Carrasco', written over a faint horizontal line.

Luis Cáceres Carrasco
Docente

INDICE DE CONTENIDOS

	Pág.
DEDICATORIA.....	ii
AGRADECIMIENTO.....	iii
AUTORIZACIÓN DE LA AUTORÍA INTELECTUAL.....	iv
APROBACIÓN DEL TUTOR.....	v
APROBACIÓN DEL TRIBUNAL.....	vi
ÍNDICE DE CONTENIDOS.....	ix
ÍNDICE DE CUADROS.....	xvi
ÍNDICE DE TABLAS.....	xvii
ÍNDICE DE ANEXOS.....	xviii
RESUMEN.....	xix
ABSTRACT.....	xx
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPITULO I: EL PROBLEMA	
1.1 Planteamiento del problema.....	6

1.2 Formulación del problema.....	7
1.3 Preguntas directrices.....	8
1.4 Objetivos.....	8
1.4.1 General.....	8
1.4.2 Específicos.....	9
1.5 Justificación e importancia.....	9
1.6 Limitaciones.....	10
 CAPITULO II	
 MARCO TEÓRICO	
2.1 Fundamentación teórica.....	11
2.2.1 Campos de Estudio.....	11
2.2.2 El enfoque sociológico: la metáfora teatral de Goffman.....	12
2.2.3 Semiótica teatral: la semionarrativa y el análisis actancial.....	13
2.2.4 La filosofía sartreana: La preocupación por lo social.....	16
2.2.5 El teatro: la liberación del actor y la interacción escénica.....	18
2.3 Variables de la investigación.....	23

2.3.1 Status: Transacciones de status.....	23
2.3.1.1 El orden simbólico: tipos de status.....	24
2.3.1.2: Símbolos del status de clase.....	25
2.3.1.3 Interrelación entre status y rol.....	27
2.3.2 Dimensión variable dependiente: modos de la acción.....	30
2.3.2.1 Indicadores: proxémica (desplazamiento en el espacio acercamiento y alejamiento.....	32
2.3.2.2 Eukinética.....	35
2.3.3 Configuración del rol social del personaje de la obra <i>A puerta cerrada</i>	37
2.3.3.1 Indicadores del comportamiento: agradable/desagradable (solidario/hostil).....	39
2.3.3.2 Transacciones de status presentes en el texto.....	40
2.3.3.3 Análisis semionarrativo y modelo actancial aplicado al teatro.....	43
2.3.3.4 Sartre y su obra <i>A puerta cerrada</i>	47
2.4 Definición de términos básicos.....	53
2.5 Fundamentación legal.....	58
2.6 Caracterización de las variables.....	62

CAPITULO III

METODOLOGÍA

3.1 Diseño de la investigación.....	63
3.2 Población y muestra.....	64
3.3 Operacionalización de las variables.....	65
3.4 Técnicas e instrumentos de la recolección de datos.....	66
3.4.1 Técnicas para el procesamiento de datos y análisis de resultados.....	66
3.4.2 Análisis cuantitativo de los resultados de las fichas de observación.....	66
3.4.2.1 El nivel paralingüístico, como punto de partida para el análisis de los indicadores de la dimensión acciones físicas de la variable status en la configuración del rol social del personaje basado en escenas de la obra “A puerta cerrada”.....	67
3.4.2.2 Análisis de transacciones de status presentes en el texto.....	71
3.4.2.3 Análisis de los indicadores (agradable/desagradable) correspondientes a la dimensión comportamiento.....	78

CAPITULO IV

INTERPRETACIÓN

4.1 Aplicación semionarrativa de Norma Calvo al análisis de la sintaxis narrativa de la obra “A puerta cerrada”.....	86
4.2 Interpretación de los resultados de las fichas de observación con respecto al enfoque sociológico y teatral.....	96
4.2.1 Indicadores de comportamiento: La relación dominio/sumisión (sirviente/amo o víctima / verdugo).....	102
4.2.2 El comportamiento y la configuración del rol, como resultado de la interacción, mediante las transacciones de status.....	103
4.2.2.1 Análisis de la dimensión comportamiento personaje Estelle “E”.....	104
4.2.2.2 Análisis del comportamiento personaje García “G”.....	110
4.2.2.3 Análisis de la dimensión comportamiento personaje Inés “I”.....	112
4.3 Estrategia de manejo de status. Configuración de roles de los personajes “Estelle”, “Inés” y “García”.....	117

CAPÍTULO V: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

5.1 Conclusiones.....	124
5.1.1 Sistematización del conocimiento científico sobre la incidencia del status en la configuración del rol social del personaje.....	124
5.1.2 Incidencia de las transacciones de status en la configuración del rol social del personaje.....	126
5.1.3 Correspondencia entre texto y acciones físicas.....	128
5.1.4 El tema del status como herramienta metodológica en el proceso de enseñanza-aprendizaje con los estudiantes.....	129
5.1.5 Importancia del análisis semionarrativo.....	133
5.2 Recomendaciones.....	134
5.2.1 La postura filosófica y política del pensamiento sartreano: Libertad y compromiso.....	134
5.2.2 Las relaciones de poder en la estructura teatral.....	135
CAPÍTULO VI: PROPUESTA DE INCORPORACIÓN DEL STATUS EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LOS ESTUDIANTES DE LA CARRERA DE TEATRO.....	139

6.1 Aplicación metodológica de la variable rol y status en el trabajo con los estudiantes	
Algunas posibilidades de trabajo con status.....	140
6.2 Algunas posibilidades de trabajo de status.....	141
6.3 Tipos de comportamiento que genera un determinado manejo del status.....	145
6.4 Ejemplo de análisis comparativo de status en la obra de teatro Antígona de Sófocles y el caso Pussy Riot de Nadezhda Tolokonnikova como ejemplo de interinfluencia rol y status, en un caso de la vida real y una obra de ficción.....	146
6.5 Hacia un teatro liberador.....	151
REFERENCIAS.....	158
ANEXOS.....	161

ÍNDICE DE CUADROS

CUADRO	Pág.
1: aspectos del status y el rol.....	30
2: esquema actancial de Greimas.....	45
3: esquema actancial de Ubersfeld.....	47
4: caracterización de las variables.....	62
5: matriz de operacionalización de las variables.....	65
6: resultados indicadores variable dependiente.....	67
7: resultados indicadores variable dependiente, escena II.....	69
8: resultados, variable dependiente, escena III.....	70
9: resultados indicadores texto variable independiente, escena I.....	72
10: resultados, indicador transacciones de status, texto, variable independiente escena II.....	74
11: resultados, indicadores transacciones de status alto, variable independiente, escena III.....	76
12: resultados, indicadores (A/D) variable independiente, escena I.....	78
13: resultados, indicadores comportamiento (A/D), variable independiente, escena II.....	81
14: resultados, indicadores comportamiento (A/D), variable independiente, escena III.....	83
15: esquema actancial de Norma Calvo.....	87
16: síntesis de configuración del rol del personaje.....	121

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA	Pág.
1: resultados indicadores acciones físicas, variable dependiente.....	68
2: resultados, indicadores, variable dependiente; escena 2.....	69
3: resultados indicadores, variable dependiente, escena 3.....	70
4: resultados indicadores transacciones de status alto, texto, variable independiente, escena 1.....	72
5: resultados indicadores transacciones de status bajo, texto, variable independiente, escena 1.....	73
6: resultados indicadores transacciones de status alto, texto, variable independiente escena 2.....	74
7: resultados indicadores transacciones de status bajo, texto, variable independiente, escena 2.....	75
8: indicadores, transacciones de status alto, texto, variable independiente, escena 3.....	76
9: resultados indicadores transacciones de status bajo, texto, variable independiente, escena 3.....	77
10: resultados indicadores comportamiento (A/D), texto, variable independiente, escena 1.....	79
11: indicadores comportamiento (A/D) acción, variable independiente, escena 2.....	80
12: indicadores comportamiento (A/D), texto, variable independiente, escena 2.....	81
13: indicadores comportamiento (A/D) acción, variable independiente, escena 2.....	82
14: indicadores comportamiento (A/D) texto, variable independiente escena 3.....	83
15: resultado indicadores comportamiento (A/D), acción, variable independiente, escena 3.....	84

ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXO	Pág.
1: Hoja de registro de observación de las acciones físicas llevadas a cabo por los cuatro estudiantes que llevaron a cabo el montaje de la obra: “A puerta cerrada”.....	161
2: Fichas de observación de los indicadores, variable dependiente: status y rol/dimensión: acciones físicas.....	178
3: Fichas de observación de transacciones de status presentes en el texto escrito por el dramaturgo.....	186
4: Ficha de observación variable independiente.....	193

Incidencia del status en la configuración del rol social del personaje a partir de escenas de la obra “A puerta cerrada” de Jean Paul Sartre. Proceso llevado a cabo con los estudiantes del cuarto año de la Carrera de Teatro de la Facultad de Artes durante el periodo 2012-2013

RESUMEN

El actor es un constructor de sentido en la medida en que comprende el medio social en el que vive, interpreta sus tensiones y conflictos inter-personales para re-crearlos mediante un lenguaje estético que visibilice de manera poética esas circunstancias cotidianas. La presente investigación ha requerido de un proceso reflexivo a nivel teórico-práctico sobre el trabajo actoral, lo cual nos ha permitido encontrar puntos de convergencia alrededor de las variables planteadas, permitiéndonos profundizar en los mecanismos que determinan su interinfluencia en lo que respecta a la configuración del comportamiento del personaje. Con esta finalidad hemos considerado otras disciplinas, a más del teatro, tales como la sociología, semiología y la filosofía para tratar el problema que planteamos como eje de la investigación, la cual se basa en el proceso de montaje de la obra “*A puerta cerrada*” de Jean Paul Sartre, con los estudiantes del cuarto año de la Carrera de Teatro.

PALABRAS CLAVES

TRANSACCIONES DE STATUS<ROL<COMPORTAMIENTO DEL PERSONAJE<MODOS
DE LA ACCIÓN>SARTRE

ABC *traducciones*

Inglés, francés, italiano, alemán y portugués

“Incidence of status in the configuration of the social role of a character based in schemes of the play “A puerta cerrada” by Jean Paul Sartre. Conducted by students of the fourth level of Theater in the School of Arts during period 2012-2014”


ABSTRACT

The actor is a builder of sense, in the extent he understands the social milieu where he lives, interprets tensions and personal conflicts to recreate them by using aesthetic language to poetically show day to day circumstances. The current research has required a theoretical-practical reflexive process on actor's work, which has allowed us finding convergence points around proposed variables, which in turn has allowed a deeper insight of mechanism determining influence for configuring character's behavior. With such purpose, we have considered other disciplines, in addition to theater, such as sociology, semiology and philosophy to treat the trouble that has been proposed as the research axis, based on the process to put on stage of the work “*A puerta cerrada*” by Jean Paul Sartre, with students of the fourth year of Theater.

KEYWORDS

<STATUS TRANSACTIONS> <ROLE> <CHARACTER BEHAVIOR> <ACTION MODES >
<SARTRE>

I certify that I am fluent in both English and Spanish languages and that I have translated the attached abstract from the original in the Spanish language to the best of my knowledge and belief.



Ernesto Andino G.
Translator

Ernesto Andino
SWORN TRANSLATOR
English - Spanish - English
ID: 1703852317001

INTRODUCCIÓN

Llevar a cabo un proceso reflexivo sobre la experiencia creativa, a través de un método científico-investigativo, es un desafío necesario para producir conocimiento y de esta manera aportar al desempeño actoral de los estudiantes y profesionales del teatro.

El tema del *status*, incorporado como metodología de enseñanza por el director y profesor de actuación inglés Keith Johnstone, constituye un aporte significativo para entender cómo operan las relaciones de poder en el escenario, ya que en todo lo que pueda hacer y decir el actor está implícito un status. En lo que respecta a la técnica actoral la propuesta de Johnstone nos permite comprender el *cómo* de la acción que lleva a cabo el actor-“personaje”¹ desde el lugar de poder que ocupa en escena.

La incorporación del status en el proceso de enseñanza-aprendizaje es una herramienta útil porque pone en evidencia, a través de las transacciones del mismo, el comportamiento del personaje. Dicho comportamiento depende del sistema de creencias y valoraciones propio de cada actor-personaje como parte de una *cultura organizacional*², -en la cual es necesario

¹ Entendido desde su consideración semiótica, es decir su caracterización funcional como signo semiótico. Para lo cual hemos de determinar la relación que el personaje mantiene con las acciones que se desarrollan en la obra en que está inscrito, la relación que cada personaje mantiene con el resto de personajes actuantes en la misma obra dramática, y finalmente la relación que el elemento “personaje” mantiene con los demás elementos operantes en el hecho teatral. (Gutiérrez, 1993, p. 75)

² Es un grupo complejo de valores, tradiciones, políticas, comportamientos y creencias esenciales que se manifiestan en los símbolos, los mitos, el lenguaje, y constituyen un marco de referencia compartido para todo lo que se hace y se piensa de una organización. Cuando nos referimos al Comportamiento Organizacional, estamos refiriéndonos a la conducta humana dentro de las organizaciones laborales

considerar los aspectos tangibles como intangibles propios del sistema-, por lo tanto, debemos entender al status dentro de un sistema de relaciones y sujeto a los cambios que operen en el mismo.

Para el presente estudio hemos considerado varias ideas y conceptos referentes al tema desde la perspectiva de otras ciencias como son la sociología, la semiótica y la filosofía, aplicadas al ámbito teatral. Desde el enfoque sociológico, hemos tomado como referente el estudio de Goffman acerca del marco referencial, el cual sirve para delimitar un conjunto de signos y considerarlos en su unidad, diferenciándolos con respecto a lo que queda fuera de dicho marco, Goffman (1994) “Los marcos se utilizan para estructurar la experiencia, y para transformarla, sometiendo la secuencia de signos enmarcada a distintas modulaciones, manipulaciones o recontextualizaciones”.³ A través de la metáfora teatral que Goffman plantea en su libro *La presentación del individuo en la vida cotidiana* observamos que tanto la identidad social como la personal están conectadas en las interacciones, se (re)crean mediante la situación y se transforman mediante la interpretación de las expectativas de los actores sociales. De este modo, el individuo es un agente interpretativo. Desde este enfoque abordaremos el estudio del comportamiento de los personajes de la obra *A puerta cerrada* desde la *definición de la situación* que propone J. P Sartre, como autor.

Por otra parte se recurrirá al análisis semionarrativo de Norma Calvo para captar la esencia del esquema narrativo que propone la obra, a través del modelo de análisis actancial, el cual permite a su vez, considerar al personaje como signo. Gutiérrez (1993)

fundamentalmente. Por ser un marco de referencia no atiende a cuestiones puntuales, sino que establece las prioridades y preferencias acerca de lo que es esperable por parte de los individuos que la conforman. (www.perio.unlp.edu.ar/tpm; documentos de cátedra TPM 2007; 03/07/2014; 11h50)

³ La realidad como expectativa autocumplida y el teatro de la interioridad, Goffman, 1974, citado por José Angel García Landa Universidad de Zaragoza 2008

(...) comprender el carácter funcional del personaje como signo, tanto por lo que “hace” o “no hace” como por lo que “dice” o “dicen” de él los otros personajes, lo cual determinará el tipo de relación entre ellos. Lo que permitirá hacer la caracterización del personaje como signo semiótico. (p. 75).

Dentro de los estudios semióticos del teatro la tesis central de P. Bogatyrev mencionada por Fabián Gutiérrez en su libro “Teoría y praxis de la semiótica teatral”, plantea:

(...) En el escenario, durante la representación, los objetos adquieren un significado que se añade al que ya tienen como objetos reales, con existencia propia e independiente. Es más algunos objetos no tienen significado en su vida real, sino únicamente utilidad; es en el escenario en donde se convierten en signos significantes. (Gutiérrez, 1993, citando a Bogatyrev, p. 41)

Es decir, es la representación teatral la que sirve como marco referencial, ya que en el teatro las relaciones mantenidas por los signos dramáticos son dinámicas y variables, por lo tanto, tenemos que entender el predominio cambiante del signo en el teatro dentro de dicho marco.

(...) El signo en el teatro es connotativo, y no es ya tanto, un signo que remite a un referente, sino que se convierte en “signo de signo”-como dice Bobes Naves-, porque, “cualquier aspecto de la puesta en escena está presidido por la tensión que se produce necesariamente entre su denotación (referencia) y sus connotaciones escénicas. Todos los objetos del escenario oscilan entre una primera significación que les corresponde como signos o que adquieren al semiotizarse, y una segunda significación que deriva, de las connotaciones que establecen en el conjunto en que están situados. Y no es raro que la segunda anule a la primera”. (Gutiérrez, 1993, citando a Boves Naves, p. 42).

Ambos enfoques, el sociológico y el semiótico, son los campos de estudio considerados dentro del marco teórico de la presente investigación los cuáles nos han permitido profundizar en el estudio de las actitudes que configuran el rol del personaje, y del

intercambio que los diversos sistemas de signos verbales y no verbales (en nuestro caso las acciones y el texto) sostienen dentro de la delimitación de dicho marco.

El estudio de los indicadores propuestos se ha llevado a cabo a través de fichas de observación del video del montaje de la obra. Se escogieron algunas escenas de la obra *A puerta cerrada*, montaje llevado a cabo por estudiantes de la Carrera de Teatro y dirigido por la autora de la presente investigación, para analizar las transacciones de status mediante los indicadores (eukinética⁴, proxémica, texto escrito y modos de la acción) y de ésta manera observar cómo inciden en el comportamiento de los personajes. Como resultado de dicho análisis se han encontrado puntos de convergencia alrededor de las variables planteadas al profundizar en los mecanismos que determinan su influencia recíproca, lo cual nos ha permitido encontrar posibles respuestas al problema planteado en la investigación.

Un aspecto fundamental para entender cómo se configura el rol social del personaje, -en el caso el de los personajes de la obra *A puerta cerrada*, es abordar el existencialismo sartreano desde la dimensión humana propuesta por el autor a través de su obra teatral. Por lo tanto la reflexión sobre la postura filosófica de Sartre acompaña la investigación y fundamenta las conclusiones y propuesta del presente trabajo.

Sin lugar a dudas Sartre dejó una huella en el ámbito artístico ecuatoriano de su época a nivel filosófico, político y estético, el cual ha trascendido hasta nuestros días. Dentro del proceso de formación actoral de la Carrera de Teatro es un autor cuyas obras han sido puestas en escena en varias ocasiones. Una de las razones, en lo que ha esta investigación

⁴ Estudio de la dinámica del movimiento. Dinámica es la ciencia de las gradaciones de la fuerza y estudia el aumento o disminución de la energía, citando a Laban. (Lizárraga:2010, Pp.173-174)

respecta, se debe al interés del autor por cuestionar a la autoridad, a los valores y a las instituciones de poder establecido, con el objetivo de generar reflexión y promover el debate.

Habernos involucrado con la obra *A puerta cerrada*, implicó un gran desafío al ponernos en los zapatos de los personajes para entender el mundo desde dicho lugar de enunciación. Podemos decir, desde la experiencia llevada a cabo, que el teatro de idea sartreano exige osadía por parte del actor para traducir la complejidad humana a través de imágenes cargadas de sentido, en las cuales debe evidenciarse el paisaje interno de los personajes.

¿Qué tipo de relaciones somos capaces de construir con los demás? ¿Comprendemos la importancia capital de los otros para cada uno de nosotros? ¿Qué papel cumple el arte ahora que la industria cultural al parecer se ha tomado la atención absoluta del público? ¿Vivimos en una total dependencia respecto a la industria cultural y a cómo ésta maneja nuestra atención y direcciona nuestras necesidades creando intereses que despierten el deseo de consumo? Estas son algunas preguntas que el autor levanta a través de su obra, y que constituyen el *leitmotif* de la presente investigación, ya que nuestro interés apunta a comprender la dimensión política, humana y estética que como actores asumimos a través de los personajes que llevamos a la escena, que es el lugar desde el cual nos corresponde contestar como hacedores del teatro.

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA

1.1 Planteamiento del problema

El presente proyecto de investigación aborda el estudio de la interpretación del personaje entendida desde el *status* que ocupa y *el rol* que desempeña el mismo, lo cual permite develar el sistema de poder que opera en la situación dramática, a través las relaciones de poder que se establecen en el mismo, y el cual determina la dimensión social y política del personaje y de la obra. Sin embargo éste enfoque no siempre es considerado por el actor o director al abordar el estudio del personaje y el montaje de la obra.

La incapacidad del actor para reaccionar de manera inmediata frente a los temas⁵ que surgen en la dinámica de la escena se debe a la falta de una incorporación consciente y sostenida del *status* en el proceso de intercambio, es decir, de las *transacciones de status* que establece en escena. La configuración del comportamiento del personaje depende fundamentalmente de dicha interacción ya que es a través de ésta que se evidencia el lugar de poder que ocupa, el cual define qué acciones lleva a cabo y cómo las realiza, es decir el modo de la acción.

⁵ Término utilizado para nombrar los elementos concretos percibidos por el actor con los cuales puede construir significado, tales como: objetos, otros actores, música y demás. Santiago Rodríguez, actor y profesor, Carrera de Teatro Facultad de Artes UCE.

Frente a ésta problemática han surgido propuestas a nivel metodológico por parte de varios hacedores de teatro (directores, dramaturgos, actores, profesores) entre ellos la de Keith Johnstone, director del *Theatre Machine*, quien propone la incorporación y manejo del *status* con el objetivo de lograr una actuación espontánea en la cual el intercambio fluya. Esto se debe al hecho de que el actor puede reconocer que las acciones y pensamientos que lleva a cabo en la vida cotidiana son en realidad *transacciones de status*. Lo cual le permitirá entender cómo opera el tema del poder a través de dichas transacciones en el escenario.

Respecto a este tema y a su importancia en el proceso de formación del estudiante, el trabajo con el *status* debería ser considerado como contenido académico en el proceso de enseñanza-aprendizaje del estudiante de la Carrera de Teatro.

1.2 Formulación del problema

El presente proyecto de investigación en relación a lo establecido en el planteamiento del problema, se lo realiza en los siguientes términos:

En la interpretación actoral es necesario incorporar una mirada auto-reflexiva y propositiva respecto a los procesos que intervienen en la configuración del comportamiento del personaje dentro de la situación dramática, por lo tanto nos preguntamos:

¿Cómo incide el status en la configuración del rol social del personaje, a partir del análisis de escenas de la obra *A puerta cerrada* del autor Jean Paul Sartre llevadas a cabo por estudiantes del cuarto año de la Carrera de Teatro?

Esta es la pregunta alrededor de la cual podremos reflexionar sobre nuestro quehacer teatral, desde un sentido transformador y liberador.

1.3 Preguntas Directrices

El proceso de investigación en el presente proyecto se lo guía y orienta a través de las siguientes preguntas:

1. ¿Se puede llevar a cabo una sistematización teórico-científica sobre la incidencia del status en la configuración del rol social del personaje presente en otros campos de estudio aplicada al ámbito teatral?
2. ¿De qué manera el status puede configurar, a través de las acciones físicas y los modos de la acción, el rol social del personaje?
3. ¿Es el status una herramienta teórico-práctica útil para entender la dinámica del intercambio en escena y debe por lo tanto ser incorporada en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la Carrera de Teatro?

1.4 OBJETIVOS

1.4.1 Objetivo General

- Evaluar la incidencia del *status* en la configuración del rol social del personaje, a partir del análisis de escenas de la obra *A Puerta Cerrada* de Jean Paul Sartre, dentro del proceso creador propuesto por los estudiantes de actuación del cuarto año de la Carrera de Teatro.

1.4.2 Objetivos Específicos

- Sistematizar el conocimiento científico sobre la incidencia del status en la configuración del rol social del personaje presente en otros campos de estudio (sociología y semiología) aplicado al ámbito teatral.
- Analizar de qué manera las transacciones de status, presentes en las acciones físicas a través de los modos de la acción, configuran el rol social del personaje.
- Determinar de qué manera se puede llevar a cabo la incorporación del status, como una herramienta metodológica dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje, para entender la dinámica del intercambio en la escena.

1.5 Justificación e importancia

El interés de la presente propuesta apunta a una reflexión sobre los procesos creativos, tanto a nivel académico como profesional, con el objetivo de incorporar nuevas herramientas de análisis del comportamiento humano que puedan ser útiles en el teatro, y a través de las mismas, promover un arte liberador a través de un desempeño actoral coherente.

El objetivo fundamental será, desde éste enfoque, que el actor sea plenamente consciente de lo que realiza en escena, que tenga confianza en sí mismo y su compañero aceptando las propuestas que se le planteen respondiendo de manera espontánea y que entienda el proceso creador como un proceso de liberación y disfrute.

Si consideramos al actor como un hacedor profundamente comprometido y reflexivo respecto a los sentidos que construye en escena, a través de los cuales comparte su visión del mundo con el espectador, esta propuesta aborda una temática apasionante y a la vez reveladora, que permite analizar la conducta humana desde su contexto social.

La posibilidad de hacer teatro nos acerca un poco más a eso que desconocemos de nosotros mismos, nos aleja un poco más de eso que creemos que somos; también nos enfrenta a lo que jamás creímos ser capaces de ser, y a veces, si persistimos en “incansable búsqueda”, nos devela los signos de lo que podremos llegar a descubrir de nosotros, eso que ni los demás ni tampoco nosotros somos capaces de ver.

Los beneficiarios serán, a más de los docentes y estudiantes, el público, así como también los creadores escénicos al abrir nuevas posibilidades de exploración en el campo de investigación respecto a la interpretación actoral.

1.6 Limitaciones

No se presentan limitaciones, la presente investigación tienen factibilidad en todos sus procesos.

CAPITULO II

MARCO TEÓRICO

*El personaje de teatro no debe ser confundido con ningún discurso que sobre él pueda
construirse.*

(Ubersfeld, 1989, p. 89)

2.1 Fundamentación teórica

2.2.1 Campos de estudio

Los campos de estudio desde donde se llevará a cabo la investigación son cuatro: la sociología, la semiótica teatral, la filosofía y el teatro. Este último se fundamenta en diversos métodos y técnicas actorales que tienen como inquietud central una comprensión integral del oficio del actor, potenciando las capacidades del individuo a través de las herramientas que ofrece la actuación; para lo cual es de fundamental importancia entender este oficio como un proceso de interacción⁶. Para Grotowski: “Ser actor no es sólo la elección de un oficio, es un acto de vida, un camino de existencia”. (Grotowski,1987, p.10)

⁶ La interacción impregna de una forma mucho más general y concreta la interpretación del actor (y no solamente en la actuación distanciada brechtiana). De una forma u otra, el actor necesariamente entra en el juego de sus compañeros: hablando de la misma cosa, evolucionando en la misma situación, no puede

La, SOCIOLOGÍA, la SEMIÓTICA TEATRAL⁷ y la FILOSOFÍA por su parte, son fundamentales para una comprensión integral, desde éstos enfoques, respecto al manejo e incidencia del status en la definición del comportamiento de los personajes en la obra *A puerta cerrada*.

2.2.2 El enfoque sociológico: la metáfora teatral de Goffman

La Sociología, al estudiar el sistema social (cultura organizacional) en el cual los individuos desempeñan sus papeles, permite también, -en el caso del teatro-, entender cómo operan el manejo de los roles, los conflictos inter-personales, la autoridad y el poder.

Tomaremos como referente el estudio llevado a cabo por el sociólogo Erving Goffman en el libro: *La presentación del individuo en la vida cotidiana*, en el cual se utiliza la metáfora teatral⁸ para realiza un concienzudo análisis del comportamiento del *actuante* en la

reproducir sino ciertas *actitudes* y ciertos comportamientos de los intérpretes: la interacción se reflejara, pues, en una homogenización y un préstamo perpetuo de técnicas de juego: de este modo, “dar la réplica” consistirá en responder en el minuto preciso que precede al silencio y al olvido de la palabra del interlocutor, de manera que pueda aprovechar el impulso del discurso precedente. Juego y contra-juego constituyen un motor esencial en la dinámica y la dialéctica escénicas, y ello incluso en las formas “no- dramáticas” (épica, lírica) de la dramaturgia. (Pavis:1990)

⁷ Es la disciplina que aborda la interpretación y producción de sentido. Esto significa que estudia fenómenos significantes, objetos de sentidos, sistemas de significación, lenguajes, discursos y los procesos a ellos asociados: la producción e interpretación. En el continente europeo se la conoce como Semiología, pero el norteamericano Charles Morris lo denominó como Semiótica. (Semiología Jean Baraduc)

⁸ En la descripción científica de ciertos fenómenos se utilizan metáforas para facilitar su investigación y comprensión. La teoría sociológica utiliza la de rol o “papel social” para identificar las expectativas compartidas de conducta en la interacción social. Esta metáfora teatral o “dramatúrgica”, permite construir una noción de *homo sociologicus* con la que percibir regularidades sociales que puedan ser calificadas de rituales, dotando así a la *idea de drama ritual* de una potente capacidad heurística.

La metáfora teatral implica que somos personajes que representamos un papel, aunque no nos limitamos a ser actores, sino que a la vez somos espectadores: no sólo de cómo alter representa su papel, sino incluso de cómo lo represento yo mismo: me escucho, compongo la figura, recreo mi retórica, etc. Las acciones de cada uno dirigidas a otros (las interacciones) están siempre pautadas, por lo que, al menos hasta cierto punto, son siempre repetitivas y predictibles. También son interactivos los actos individuales y solitarios, pues de alguna manera están los otros presentes en ellos. En todo caso, las acciones las llevan a cabo los individuos, pero no se trata de conductas individuales, sino sociales. Revista Internacional de sociología (RIS) Vol. 68 N 1, enero-abril 19-36, 2010 ISSN: 0034-9712 (revintsociologia.revistas.csic.es/.../170, de M Beltrán Villalba, 2010. 05/12/2014

definición de una determinada situación. Dicho comportamiento estará determinado por una jerarquización (relaciones de poder) entre los individuos o actuantes.

En su estudio de caso, Goffman analiza diversos aspectos que se presentan en el intercambio entre los *equipos de individuos*, y los *roles* que socialmente representan cada cual. Emplea la perspectiva de la actuación o representación teatral desde sus principios fundamentales, de índole dramática, como modelo analógico para estudiar la interacción humana real *-como estudios de caso-*. El análisis parte de la idea del individuo como portador de signos, o vehículo de signos, lo cual permite a los otros individuos saber lo que él espera de ellos y a su vez lo que ellos pueden esperar de él. Tomaremos algunos de los conceptos planteados en su investigación para analizar el comportamiento de los personajes de la obra *A puerta cerrada* tales como: símbolos de status, tipos de status, marco referencial, definición de la situación, rol, entre otros.

2.2.3 Semiótica teatral: la semionarrativa y el análisis actancial

La teoría semiótica teatral, en el caso de la presente investigación, permitirá explorar la posibilidad teórica y funciones sociales del estudio del hecho teatral (en este caso particular del status y del rol) como fenómeno de significación y/o comunicación estética.

Con este fin, se aplicará el análisis de la semionarrativa propuesto por Greimas y Norma Calvo al texto escrito y al texto escénico lo cual nos permitirá comprender y profundizar en el estudio de las relaciones interpersonales de los personajes, ubicación de conflictos y temática que presenta un determinado texto teatral en el proceso de construcción del rol social de los personajes.

De esta manera se entiende al personaje como “intercambiador” entre acontecimiento y estructura. El personaje logra la integración semiótica en un sistema de acciones, la semiotización de la escena y su funcionamiento lógico:

La interacción entre dimensión semántica y semiótica se plasma en un verdadero intercambio que constituye el funcionamiento mismo de la significación teatral. Todo lo que pertenece al campo de la semántica (presencia de actores, iconicidad de la escena, acontecimiento del espectáculo) es, en efecto, susceptible de ser vivido por el espectador, pero también de ser utilizado e integrado por el sistema de ficción y, en definitiva, en el universo dramático: todo acontecimiento es semiotizable (semiotización). Inversa y dialécticamente, todos los sistemas que hemos podido construir sólo adquieren una realidad teatral en el momento (el acontecimiento) de la identificación y de la carga emocional que experimentamos ante el espectáculo. Acontecimiento espectacular y estructura de la acción y de los personajes se complementan y contribuyen al placer teatral. (Pavis, 1990, Pp. 358-359).

En lo que concierne al aspecto semántico del personaje, Pavis (1990) observa al actor en su rol de mediador puesto que es él quien pone al personaje ante el espectador, para él la dimensión aquí y ahora, del sentido inmediato de la autorreferencia, constituye la dimensión semántica o global del sistema del signo. Pero a su vez el personaje se integra en el sistema de otros personajes, significa por contraste en un sistema semiológico conformado por unidades correlativas, en un conjunto de caracteres y acciones.

Es decir ciertos rasgos de su *personalidad* son comparables a los de otros personajes, y el espectador los interpreta y relaciona a unos con otros. El personaje como *intercambiador* lo es en su doble pertenencia a la semántica y a la semiótica que es lo que constituye el

funcionamiento de la significación teatral, como lo indica Gutiérrez cuando cita a Bobes Naves: “El personaje es a la vez ícono (tiene rasgos de modelos humanos reales) es índice (es testimonio de clase social, de tipo psicológico) es significativo en su forma y significado en su sentido, es símbolo y metáfora”. (p. 75)

El análisis actancial de la obra *A puerta cerrada* que llevaremos a cabo en el capítulo pertinente a interpretación, nos permitirá comparar *al personaje leído y al personaje visto*, sin embargo los puntos de vista del lector y del espectador podrían ser irreconciliables porque el primero exige que la actuación sea coherente con la visión que hace de los personajes, mientras que el segundo descubre el sentido del texto a través de la puesta en escena, y observa de qué manera hace “hablar al texto”, si es clara, o contradictoria. Puede haber entonces un desajuste en estas dos visiones. Como bien lo plantea Pavis (1990) al plantear que en el caso del personaje leído debemos agregar detalles a sus características explícitamente enunciadas, en el segundo caso debido a la carga de detalles de la puesta en escena hay que abstraer dichos rasgos y armonizarlos, relacionarlos con el texto, para poder de esta manera “escoger” la interpretación que parezca más correcta (proceso de abstracción y estilización) por parte del espectador.

En lo que respecta al proceso de abstracción y codificación que se lleva a cabo en el análisis semiológico de un espectáculo, Pavis (1990) comenta que dicho análisis obliga al personaje a limitar sus características *psicológicas, morales y sociológicas*, para que a su vez, *el espectador inscriba propiedades contrastivas en función de las acciones y descripciones hechas por los otros o por él mismo*. Esta simplificación es la que da pie al análisis estructural del relato y al modelo actancial, que en nuestro caso particular será aplicado a la obra *A puerta cerrada*.

2.2.4 La filosofía sartreana: La preocupación por lo social

La preocupación que Sartre plantea con respecto a las relaciones humanas, hace más de cincuenta años, ¿Podría ser entendida en términos de un arte relacional? ¿Un arte que habla y se plantea el tema de las interacción humana, como horizonte teórico, preocupado por su momento histórico y su contexto social? Sartre indudablemente promueve nuevos objetivos estéticos, así como también culturales y políticos, que permitan un intercambio permanente entre el hacedor de arte y el público. Se trata entonces de exponer el hecho de que en el teatro el tema relacional debe ser, *-porque ha sido de todas maneras y en diverso grado-*, la preocupación central del arte.

Desde ésta mirada, el teatro es el lugar en donde se da la producción de una sociabilidad, de un modo de convivencia, es el lugar de intercambio por excelencia; además representa un “intersticio” social porque escapa del modelo capitalista de ganancia económica. *Solo hay arte por y para los demás* (Sartre: 1950, p.71). La obra de teatro es entonces un vínculo entre el actor y el espectador marcado por el compromiso que promueve el placer estético. Sartre habla de *alegría estética* que trasciende el valor utilitario, se mueve en otros sistemas, desalineándose del modelo de consumo. El actor consecuentemente debe comprometerse con aquello que devela en su obra porque es su manera de construir la realidad.

El compromiso que plantea Sartre es un tipo de activismo en el que se compromete tanto a la persona como a su arte, y en este punto rechaza la idea de que el artista y su obra se institucionalicen, ve a la institución como una amenaza a su idea de libertad. “Tengo miedo

de que se busque hoy, mediante una maniobra sutil, la transformación de los escritores y los artistas en bienes nacionales” (Sartre, 1950, p.27).

Sartre exige un ser humano comprometido que rechace toda forma de normatividad que comprometa su libertad. Una de las características fundamentales del arte teatral es la capacidad que debe tener el actor para entregarse. El *gesto de dar* exige el ejercicio permanente de la entrega, una actitud generosa y vital, sobre todo en artes como el teatro y la danza, que por su carácter efímero, no dejan una huella material como en el caso de la pintura, la escultura, o la música. El espectador puede entonces *ser alcanzado* o no; se llega o no se llega a éste, he ahí la importancia y la contundencia que debe tener el *gesto de dar* del teatro.

El activismo sartreano, sin embargo, no plantea el abandono de la tarea artística en beneficio de una “idea”, una posición filosófica o política, todo lo contrario: exige un nivel profundo de reflexión del artista sobre su propuesta estética, una mirada profunda al ser. Es el activismo que promueve un artista totalmente involucrado con su obra y con el alcance de ésta en los demás. Sartre plantea que un artista debe estar influenciado y afectado por su contexto, no puede ser indiferente a los conflictos, interrogantes y aspiraciones profundas del ser humano. Jorge Velázquez en su ensayo “Individuo y sociedad en Rousseau y Sartre” plantea:

Para Sartre el ser del oprimido se realiza en la rebelión. La rebelión es considerada por él como el único “momento” perfecto de la humanidad. En ese momento deja de existir la alienación, como estructura negativa de la libertad. La rebelión es el acto histórico social por medio del cual la libertad se expresa en toda su pureza. (Velázquez, p. 434)

La acción que lleva a cabo el actor a través de su obra debe guardar coherencia con esta visión sartreana, es decir, una acción que cuestione al pensamiento dominante, al poder, y, por ello, el teatro es ante todo, rebelión.

2.2.5 El teatro: la liberación del actor y la interacción escénica

A partir de la idea sartreana de la libertad citada en las líneas anteriores, y en lo que respecta al teatro, se han considerado los conceptos e ideas de algunos autores afines a esta postura. Tales autores han traducido su visión del mundo a través de métodos y técnicas que han orientado tanto procesos creadores como académicos. En el caso del presente trabajo sus descubrimientos metodológicos en lo que respecta a los lenguajes no verbales y el texto dramático han sido considerados como indicadores de la investigación.

Hace casi cien años Stanislavski se cuestionaba sobre el tema de crear un método científico-investigativo aplicado en las artes escénicas, como podemos observar en su libro *“Un actor se prepara”*:

No es nuestra culpa que el terreno del arte escénico haya sido descuidado por los estudiosos y haya quedado inexplorado. Así, sólo podemos disponer de las palabras que provienen de la práctica del trabajo. Debemos arreglarnos con términos cuyo significado es, por así decirlo, casero. (Stanislavski, Prefacio “Un actor se prepara”).

Un tema de reflexión constante, en los estudios investigativos de varios autores del ámbito teatral, es el tema de la interacción entre los actores y el espectador, todos reconocen la importancia de la interinfluencia entre ambas partes, por ello sus investigaciones se guiaban

con ésta finalidad⁹, como bien lo explica Grotowski (1987) “Nuestras producciones son investigaciones minuciosas de la relación que se establece entre el actor y el público (...) consideramos que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor. (p. 9)”.

Sin lugar a dudas otro punto de encuentro entre todos ellos es la búsqueda de lo que podríamos definir como un arte liberador¹⁰, interesado en la recreación sensible de la vida, tomando en cuenta el contexto del cual forma parte, como muy bien lo expone Grotowski a su manera:

El estudio de la naturaleza de la actuación, su fenómeno, su significado, la ciencia y la naturaleza de los procesos mentales, físicos y emocionales, consagrados a la investigación del dominio del arte teatral y del arte del actor, un actor liberado, la liberación de los impulsos vitales al encuentro del espectador. La liberación de la creatividad innata en todos. (Grotowski, 1987, p. 5).

Para Grotowski no se trata de educar al actor “enseñándole” algo, si no, más bien, trata de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos: “El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles”. (Grotowski, 1987, Pp. 10-11)

⁹ Tal intención se puede observar tanto en la propuesta naturalista de Stanislavski, como en el teatro antropológico de Eugenio Barba, en el de laboratorio en J. Grotowski, en el teatro épico de Brecht, en la propuesta espontánea de Johnstone, en la fortaleza psicológica de Chejov y en los estudios sobre la corporalidad del actor a través del estudio de la gramática corporal de Decroux y Laban.

¹⁰ Idea que se abordará de manera más amplia en el capítulo correspondiente a conclusiones y recomendaciones.

Para otros actores como Yoshi Oida¹¹ en lo que respecta a la relación con otros actores plantea que éste intercambio debe ser equitativo y sensible.

Al hablar de “intercambio” no tengo la absoluta certeza de lo que efectivamente se intercambia entre los actores o de dónde proviene. Estoy seguro que difiere de la comprensión emocional o psicológica. (...) al intercambiar el sonido es evidente que lo que se “intercambia” es algo más que ruido, (...) tienen que trabajar a un nivel más profundo que el del intelecto. Como resultado, cada vez que “intercambien” “cambiará” algo interno, por reacción. Momento a momento están cambiando y respondiendo. De este modo, conforme se intercambian los sonidos y los movimientos el ser interior constantemente está modificándose. (Oida, 2005, Pp. 132-133)

Al hablar de intercambio, Oida habla de transacción de status, a nuestro modo de ver, ya que la atención y consciencia de ésta le permiten al actor estar realmente presente en la situación. Cuando el actor cae en cuenta de lo que ocurre con su *status* y el de su personaje puede entonces observar su *comportamiento* y el tipo de relación que está estableciendo en ese momento con los otros actores.

Cuando el actor está embebido en sí mismo, quiere desesperadamente ser aprobado y se consterna, por lo tanto, por las opiniones y las críticas de los demás. (...) están constantemente pensando cómo serán percibidos. Y como siempre están concentrados en el efecto que producen en los demás, no pueden prestar total atención a lo que realmente está sucediendo a su alrededor. En términos actorales éste tipo de individuos no se pueden concentrar en lo que debería suceder en escena. En cambio están constantemente

¹¹ Actor del *Centre Internationale de Creation Theatrale* con Peter Brook. Ha participado en la mayoría de sus montajes como *Ik*, *La conferencia de los pájaros*, *El Mahabharata* y *El hombre que*. También ha actuado en cine y dirigido obras y talleres por todo el mundo. (Yoshi Oida: 2005.pp.9-10)

preocupándose por las apariencias. Y esto afecta la calidad de su actuación. (Oida, 2005, Pp. 136-137)

Más adelante vamos a explicar en qué consisten tales transacciones y cómo inciden en las acciones de los personajes.

En lo que respecta a los recursos metodológicos, -como docente de la cátedra de actuación de Carrera de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador-, uno de los planteamientos más relevantes para comprender el tema del intercambio y la libertad escénica, y que por otra parte, es el motivo que inspira la presente investigación, como ya lo hemos señalado antes, ha sido el de Keith Johnstone, profesor de Improvisación en el *Royal Court Theatre* de Londres, y director de sus propia compañía: *The Theatre Machine*. Johnstone considera a la personalidad *como el rol determinado que desempeñamos en el escenario de la vida*. Para él la improvisación tiene que ver con liberar la creatividad innata en cada cual, lo que puede desembocar en la propuesta de un personaje más pleno, realizado y sobretodo, más auténticamente propio, incentivando *la individualidad creativa* de la que hablaba Stanislavski.

Otro elemento importante a tomar en cuenta en esta investigación, y que servirá para llevar entender el tema de la configuración del rol social, es la propuesta del teatro dialéctico a través del *gestus social* planteado por Brecht en sus avances teóricos con respecto a su teatro épico o gestual. Para Brecht la importancia de la reflexión y responsabilidad del actor debe estar puesta en dominar un problema en particular: *La representación de la vida del hombre en sociedad*, como lo señala en sus escritos sobre teatro: “Para representar un personaje, el actor debe estar ligado a él por intereses, y por intereses importantes, es decir intereses que lo induzcan a una transformación del personaje” (Brecht, 1976, p. 20).

El actor en el teatro épico o dialéctico debe entonces identificarse con los intereses de los grandes grupos, y su teatro debe tener una función o sentido social. En lo referente a la actitud gestual (corporal y vocal) del personaje, ésta se determina a través de las relaciones de índole social que el personaje sostiene con los demás personajes y con el contexto, es decir, *comprendiendo el status que ocupa y el rol que desempeña*, frente universo que lo rodea. El personaje se concretiza a través de la acción, la misma que revela ese trasfondo social y, por lo tanto, político dentro del cual se mueve el personaje.

Los campos de estudio planteados se relacionan unos con otros. Podemos utilizar el marco referencial de Goffman para llevar a cabo el análisis semionarrativo de Calvo y relacionarlo con la dimensión política y filosófica presentes en Brecht y Sartre. El interés central es que se aclare, a través de estas relaciones, la propuesta política del actor frente a la obra y a su personaje, insistiendo en la necesidad de asumir su responsabilidad como creador y como ser humano.

El pretexto, para llevar a cabo éste complejo diálogo teórico-práctico entre los mencionados autores y diferentes campos de estudio, será el trabajo sobre el personaje llevado a cabo por los estudiantes del cuarto año de la Carrera de Teatro en la obra *A puerta cerrada*.

2.3 Variables de la investigación

En cuanto a las variables propuestas en esta investigación se hará una definición preliminar de las variables *status* y *configuración del rol social*, sus respectivas dimensiones e indicadores, enfatizando su utilidad en el ámbito teatral.

2.3.1 Status: Transacciones de status

En el enfoque sociológico el concepto de status se refiere, desde el punto de vista formal, al rango de la jerarquía que se ocupa en un grupo, es decir, con la capacidad para influir sobre los demás integrantes y sobre el desarrollo de esa organización.

El término status también se relaciona al prestigio que un individuo tiene en un grupo social, por la posición que ocupa, aunque no tenga autoridad sobre él. Los factores que determinan en este caso el status pueden ser: el nacimiento y el origen, la edad, el sexo, la raza, clase social o la profesión.

Desde el enfoque metodológico teatral propuesto por Johnstone en su libro *Impro*, en lo referente al capítulo status, plantea que la incorporación del mismo en el desempeño actoral permite que las escenas adquieran autenticidad ya que en la interacción dramática, (transacción de status) el actor está “obligado” a no dejar pasar por alto ningún detalle de lo que el otro actor pueda hacer o decir en escena, lo que los convierte en *observadores maravillosos*, según él mismo lo menciona:

De pronto comprendimos que cada inflexión y movimiento implica un status y que ninguna acción es casual o realmente sin motivo. Todas nuestras maniobras secretas quedaban al descubierto. Si alguien nos hacía una pregunta, no nos tomábamos la molestia en contestarla, nos concentrábamos en por qué había sido formulada. (Johnstone, 2003, p.23).

En sus clases de improvisación Johnstone observa la dificultad de los actores para crear situaciones “comunes y corrientes” en donde fluya el diálogo y la acción; descubre que no hace falta “recurrir a las bromas”, esforzarse por encontrar “ideas interesantes” o “motivaciones de vida o muerte”, sino que, por el contrario, hay que encontrar las *motivaciones más débiles*, es decir, las que realmente podrían tener los personajes. Desde esta pregunta surge el primero de sus ejercicios de status:

Traten de poner su status solo (mientras accionan) “un poco más arriba o más abajo del compañero”. La brecha debe ser mínima. Con este simple ejercicio las escenas adquieren mayor “autenticidad” y los actores se vuelven absolutamente más observadores (...) Cada inflexión y movimiento implica un status y que ninguna acción es casual o sin motivo (...) Las transacciones de status ocurren permanentemente. Status puede ser un término confuso a menos que se lo entienda como algo que uno hace (...) Se puede ser de un status alto y desempeñar uno bajo y viceversa. Se puede hablar también de dominio y sumisión pero eso crea generalmente resistencia. Definir bien el status al que se pertenece y el cual se desempeña es realmente lo que importa. (Johnstone, 2003, p. 24).

2.3.1.1 El orden simbólico: Tipos de status

Desde el punto de vista sociológico, existen una multiplicidad de status, algunos tienen un fundamento biológico, por ejemplo, en todas las culturas la edad o el sexo determinan alguna de las posiciones de status que pueden ocuparse. Pero la mayoría de ellos surgen del proceso mismo de la vida colectiva, de sus actividades económicas, políticas o religiosas.

Una forma común de clasificar los status según diversos autores consiste en distinguirlos entre adscritos y adquiridos. Un status adscrito deriva de factores sobre los que el individuo

carece de control y, por tanto, es independiente de su voluntad. Por ejemplo el status de hijo, padre, hermano, etc.

Por el contrario, el status adquirido depende de las acciones que lleve a cabo el individuo y también debido al esfuerzo por alcanzarlo, por ejemplo: los status de esposo, profesor, líder, etc.

En la medida en que la estructura del grupo está formada por el conjunto de status que lo integran, cada persona ocupa tantos status como grupos a los que pertenece, desempeñando varios roles a la vez. Sin embargo, existe siempre uno que es el status clave porque identifica al individuo socialmente y le sitúa en la estructura social. La determinación de cuál de los status sea el status principal depende de la forma en que cada sociedad valore las distintas actividades institucionales.

2.3.1.2 Símbolos del status de clase

Continuando con el enfoque sociológico un símbolo de status nos informa acerca del rango de la persona que lo porta, pero no nos habla del desempeño alcanzado de acuerdo a su rango, es decir, de la estima o el reconocimiento con el que cuenta. Cualquier rasgo en la conducta de una persona es señal de su posición social. Y esta señal sólo es un símbolo *en la medida en que se lo utilice de manera regular como medio para situarse socialmente* (por ejemplo: las medallas y condecoraciones que portan los militares) éste tipo de señales son una evidencia confiable de la posición de quien la lleva, podría ser llamada una prueba de status. Sin embargo, no siempre un símbolo de status es una buena prueba de status; lo cual puede provocar presiones sobre la conducta o el comportamiento de quien la ostenta, Goffman:

Los términos status, posición y rol han sido utilizados indistintamente para referirse al conjunto de derechos y obligaciones que gobierna la conducta de las personas que actúan en una función social dada. Con frecuencia, los derechos y obligaciones de un status están mal adaptados a los requisitos de la comunicación ordinaria. Continuamente se desarrollan medios especializados para exhibir la posición del individuo. A tales medios transmisores de signos se les ha llamado símbolos de status. Estos son las señales que seleccionan para un individuo el status que se le habrá de imputar y la manera en que otros habrán de tratarlo. Los símbolos de status visiblemente dividen al mundo social en categorías de personas, ayudando de ese modo a mantener solidaridad dentro de una categoría y hostilidad entre categorías diferentes. Los símbolos de status designan la posición que tiene un ocupante, no la forma en que se desempeña dentro de ella¹².

Por otra parte, un símbolo de status también acarrea una importancia expresiva, es decir expresa el punto de vista, estilo de vida, valores culturales de la persona que lo produce. Goffman lo ejemplifica comentando como en Europa el duelo de honor fue durante tres siglos un símbolo de status caballeroso de las clases altas. Esta práctica sin embargo raramente se extendía a las clases bajas porque no tenían el derecho de aceptar u otorgar el tipo de ofensa que llevaba a un duelo.

Los símbolos expresan los deberes y derechos que éstos indican. Pero a su vez esto hace que sean distintos y estén separados de lo que expresan; por ello es posible que sean empleados de manera “fraudulenta”, para indicar un status que el aspirante no posee.

¹² Una versión modificada de este ensayo fue presentada, en 1949, en la reunión anual de la University of Chicago Society for Social Research. El autor está agradecido con W. Lloyd Warner por su dirección y con Robert Armstrong, Tom Burns y Angelica Choate por sus críticas. [La versión española de este artículo, de Servando Ortoll, está tomada directamente de Erving Goffman, “Symbols of Class Status”, *The British Journal of Sociology* 2, 4 (1951): 294-304. La Universidad de Sonora publica esta versión en exclusividad, con el permiso escrito de la Blackwell Publishing Ltd. (N. del T.)]

2.3.1.3 Interrelación entre status y rol

Si partimos de la idea de que en todo lo que hacemos y decimos en la vida cotidiana está implícito un status, podemos afirmar que en escena el actor también construye sus acciones físicas desde este mismo principio. Esto no quiere decir que, al igual que en la vida “real” o “cotidiana”, el actor-personaje¹³ esté consciente o viva conscientemente esta situación. Ya que por lo general solamente cuando ocurren *conflictos* se evidencian los cambios o transacciones que de manera “invisible” en la cotidianidad operan todo el tiempo.

Estas transacciones de status son las que –según el planteamiento de nuestra investigación– configurarían desde el punto de vista dramático el rol social del personaje, y en el caso de la vida real, el comportamiento del individuo. Podemos decir entonces que nada de “inocente” hay en dicho comportamiento. En la escena el actor realiza una serie de acciones, que llevan implícita una determinada intención o deseo que impulsa la realización de tales acciones y que fundamentalmente tiene que ver con un tipo de relación de poder que podemos resumir en dominio y sumisión. Estos deseos que mueven al personaje a realizar ciertos “actos” son motivados por esa tensión interior que despierta ocupar un lugar determinado status.

Para comprender la interrelación entre status y rol y como estos definen el comportamiento del personaje será necesario establecer algunos aspectos en lo que se refiere al status y a los roles, como son sus tipos y agentes de socialización.

La sociedad es un sistema estructurado en el que cada individuo ocupa una posición (status) definida. Se puede entender como status social el lugar que cada individuo ocupa en la

¹³ Actor-personaje: como una unidad indisoluble, ya que el actor es consciente de que asume un personaje de ficción.

estructura social, tal como lo evalúa la propia sociedad, sin embargo, una misma persona puede ocupar diferentes status en función del contexto en que se relacione o del grupo desde el que se defina.

A cada status le corresponde ciertas pautas y normas de comportamiento que prescriben a la persona que lo ocupa, es decir, cómo deberá actuar en una determinada situación y lo que los demás podrían esperar que haga de acuerdo al lugar que ocupa.

Por otra parte, llamamos rol al conjunto de estas normas de comportamiento asociadas a cada status. Los papeles sociales regulan la conducta y permiten predecir los actos de los demás, y en consecuencia determinar los propios actos de acuerdo con aquellos. Podemos decir entonces que las relaciones sociales son la relación existente entre los papeles desempeñados por los miembros de una sociedad.

La perspectiva de la teoría del rol supone, al igual que en el teatro, que la representación resulta de las prescripciones sociales y de conducta de los otros, y que las variaciones individuales de la representación, en la medida en que se manifiestan, se expresan dentro del marco creado por estos factores. (Pavis, citando a Biddle, 1966, p.433).

Los conceptos de status y rol son dos herramientas interesantes para el análisis del comportamiento social del personaje que, como vemos, están íntimamente relacionados entre sí. A un status se le asocia siempre a un conjunto de roles y, por su parte, un rol lo es siempre de acuerdo al status del cual deriva.

Esta es la razón por la cual podemos asociar el status a los aspectos estáticos del sistema social, mientras que los roles pueden ser asociados a los aspectos dinámicos del mismo. De

esta forma el status se relaciona con la estructura de la sociedad, y los roles con la función.

Pavis define el rol, como tipo de personaje, de la siguiente manera:

Como tipo de personaje, el rol está vinculado a una situación o a una conducta general. Por ello no posee ninguna característica individual, sino que reúne, en cambio, varias propiedades tradicionales y típicas de un comportamiento o de una clase social. (...) En este sentido Greimas emplea el término técnico del rol en el marco de tres niveles de manifestación del personaje: actante, actor, rol. El rol se sitúa en el nivel medio entre el actante, fuerza general no individualizada de la acción, y el actor, instancia antropomórfica y figurativa. El rol es una “entidad figurativa animada, pero anónima y social”. Es el lugar donde el código actancial abstracto pasa al personaje y al actor físico de una representación concreta. Funciona por lo tanto como bosquejo de la búsqueda del personaje definitivo (gestus). (Pavis, citando a Goffman y Greimas, 1996, p.432)

Los roles están definidos y regulados socialmente, no son “naturales” sino culturales, es decir, se aprenden. Podemos citar en este punto la famosa frase de Simone de Beauvoir: “*on ne naît pas femme: on le devient*” (No se nace mujer, se llega a serlo).

En el siguiente cuadro podemos observar de manera más clara los aspectos del status y del rol

S T A T U S	R O L
<ul style="list-style-type: none"> • Posición social • Se ocupa • Estructura social • Valorativo (valor): Prestigio. Dignidad. Categoría. • Estática social. 	<ul style="list-style-type: none"> • Papeles sociales • Se desempeñan • Función social. • Normativo (deber de): Pensar. Decir. Actuar. • Dinámica social

(Cuadro 1, aspectos del status y el rol)

2.3.2 Dimensión variable dependiente: modos de la acción

Las acciones físicas son una parte fundamental de la expresión no verbal o corporal del actor (nivel paralingüístico). La acción es mediatizada e interiorizada por el personaje o, también, experimentada por éste desde el exterior.

Podemos decir que el signo no verbal o lenguaje corporal es aquel que emplea medios visuales para representar algo de forma convencional y sistemática a partir de un aprendizaje social; es decir, es equivalente al signo verbal, pero se distingue de este por los

medios de producción que utiliza. Es estudiado por la Paralingüística, la Kinésica y la Proxémica.

En lo que respecta a la kinésica, la posición del cuerpo nos va a dar señales sobre la predisposición o no a la interacción entre interlocutores; por ello se habla de posturas abiertas o cerradas. Una posición frente al interlocutor es abierta cuando hay un contacto y una disposición de entrega; es una posición avanzada, donde no se ponen barreras al intercambio. Por el contrario, encontramos como ejemplo de postura corporal cerrada, aquella en la que uno de los interlocutores ofrece una posición desplazada o invertida y se cruza de brazos o de piernas, impidiendo la entrada o acercamiento del otro, y ofreciendo una actitud de desinterés o desconfianza.

La posición, el ángulo u orientación del cuerpo, también nos va a indicar distintos tipos de implicación. Dos personas con intención de competir, normalmente se situarán una frente a la otra; si lo que pretenden es cooperar, se sentarán una junto a la otra y la orientación idónea para conversar, será sentarse formando un ángulo recto.

Por medio de los elementos kinésicos el actor completa, sobre todo, “el decir” en escena del personaje que interpreta. Puede pues formularse una tipología del gesto teniendo en cuenta su importancia en relación con el diálogo teatral. (Gutiérrez, 1993, p. 98).

Por su parte Ubersfeld clasifica los gestos teatrales en tres grupos: de acompañamiento (acompañan el diálogo), de prolongación (complementan o sustituyen el diálogo) y reemplazantes (portan un significado autónomo).

2.3.2.1 Indicadores: Próxemica, desplazamiento en el espacio (acercamiento-alejamiento)

En lo que respecta al manejo del espacio escénico, que es el espacio representante¹⁴, en el cual se desarrollan y evolucionan las acciones de la obra y los personajes. Éste es perceptible por el público (la escena misma), y es un espacio que significa y representa, es el “*signo de la realidad representada*”. Pavis (1990)

“(…) comprende un significante (el lugar concreto tal cual lo percibo) y un significado (el espacio sugerido por el significante, el sentido), muestra lo que existe de manera concreta y lo que simboliza como signo. El espacio es por lo tanto dramático y escénico, es decir espacio concreto y espacio imaginado (metáfora y metonimia¹⁵)”. (p. 181).

Pero este espacio, es a su vez, también un espacio lúdico, en lo que respecta a lo gestual, este se crea por la evolución gestual de los actores, a través de la acción, proxémica (alejamiento y acercamiento), delimitando el territorio individual y colectivo.

El espacio se transforma con la acción, está en movimiento permanente y sus límites se expanden, al contrario del espacio escénico que está delimitado por la estructura de la sala. El espacio gestual es entonces un instrumento tanto del actor como del director en el proceso de construcción de signos y significantes. (...) Los actores a través de sus acciones, sus relaciones de proximidad o alejamiento, trazan los límites exactos de sus territorios individuales y colectivos. (Pavis,1990, p.187)

¹⁴Espacio perceptible en escena. También lo entendemos como espacio lúdico o gestual, que es el espacio que crea el actor con su actuación. (Pavis:1990)

¹⁵ La primera transforma su objeto por similitud/disimilitud, la segunda por contigüidad espacial. Combinaciones que Jakobson demostró (1963) y que presiden toda significación y semiosis, y dan clave a todas las figuras escénicas: de su naturaleza, de su facilidad para señalar lo real y manipular el espacio. (Pavis:1990)

La Proxémica estudia la estructuración y el uso del espacio, en especial de las distancias que mantienen los hablantes en la comunicación, los actores en nuestro caso, siempre teniendo en cuenta que la utilización del espacio es un factor crucial en la interpretación del discurso, ya que indica una cultura y una actitud (Además no debemos olvidar que el status es territorial, se determina en el uso del espacio)

Al hablar de proxémica Gutiérrez (1993) plantea:

La proxémica es entendida por nosotros, también con Poyatos, como la parcela que analiza el uso que del espacio hace el hombre dentro de cada cultura, además de los de carácter universal. Este uso del espacio se refleja en las relaciones personales, en las que pueden distinguirse cuatro distancias básicas: íntima, personal, social y pública. (...) Como recuerda U Eco, no existe la más mínima alteración de las distancias espaciales entre dos seres que no tenga un significado diferencial. (Gutiérrez citando a Eco, p. 99)

En lo que respecta al espacio personal, Laban lo denomina *kinesfera*¹⁶: “es la esfera de movimiento imaginara cuyo límite lo definen las extremidades extendidas del cuerpo sin cambiar el punto de apoyo”. Como seres humanos nunca salimos de ella, esta se traslada en el espacio, fuera de esta esfera se halla el *espacio general*. Los movimientos que se dan dentro de la kinesfera son *gestos*, ya que no suponen un desplazamiento de peso, y los movimientos que requieren de un desplazamiento de la kinesfera en el espacio general, se denominan *pasos*. Los maestros Laban y Decroux dividen el espacio personal en tres planos: frontal, sagital y transversal, y a su vez, lo dividen en octavos para señalar la dirección concreta del movimiento o desplazamiento, estas direcciones permiten el contacto entre el espacio personal y el espacio general. La utilización consciente del movimiento le

¹⁶ Ejercicios con la kinesfera en <http://www.othali.blogspot.com> (Acceso 10/07/2014)

permitirá al actor construir su presencia escénica y de esta manera determinar su status a través de un movimiento o de un desplazamiento.

En cuanto al espacio escénico/espacio corporal Lizagarra¹⁷ (2008) plantea:

La idea de espacio está ligada al cuerpo y a su desplazamiento. Los movimientos del cuerpo humano se desarrollan en tres dimensiones: altura, anchura y profundidad y están delimitados en tres planos perpendiculares entre ellos, plano frontal, sagital y transversal; de esta manera se forma una especie de poliedro o esfera en torno a la persona que marca las direcciones de sus movimientos o desplazamientos. (p.261).

Para la presente investigación nos ocuparemos de manera más precisa del aspecto proxémico, para determinar las transacciones de status presentes en las acciones físicas secundarias propuestas por los actores con respecto al desplazamiento, el status territorial en el uso del espacio.

El espacio general, por otra parte, es aquel que queda fuera de la kinesfera, es el espacio de la actuación, de la acción. Si decimos que todo lo que el actor realiza en ese espacio es interpretado por el público, entonces el espacio artificial del teatro es un elemento activo en la expresión artística que requiere de una especial atención por parte del actor. La transferencia de la kinesfera, de un lugar a otro, en el espacio general se la realiza a través de trayectorias rectas, curvas o saltando, Lizarraga¹⁸ (2008)

Según Decroux el espacio tiene fuerza expresiva; está lleno de pensamientos, intenciones y sentimientos, no se trata de un espacio vacío. Según Laban no hay espacio sin movimiento

¹⁷ Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Decroux y el análisis del movimiento de Laban. (Tesis doctoral no publicada) Iraitz Lizarraga Gómez.

¹⁸ Laban, Rudolf; Danza educativa moderna (Buenos Aires: Paidós, 1978) p.96

ni movimientos sin espacio, cualquier gesto o movimiento tiene la capacidad de cambiar en el espacio. (Citando a Laban, p. 276).

Podemos decir entonces que los elementos (signo) kinésico-proxémico, sean estos gestos, movimientos, o distancias, informan al espectador en el hecho teatral (visual y acústico) sobre aspectos relacionados al comportamiento del personaje en lo que se refiere a emotividad, el lugar que ocupa (jerarquía), sus pensamientos y su relación con los otros personajes.

2.3.2.2 Eukinéica

En lo que se refiere a los indicadores: súbito/sostenido y liviano/pesado, son parte de lo que Laban denomina la eukinéica¹⁹ que es el estudio de la dinámica.

Para Laban el movimiento tiene cualidad, es decir, el cuerpo no sólo se mueve en relación al tiempo y al espacio, sino que lo hace con diferentes grados de intensidad, los movimientos pueden ser más ligeros o pesados dependiendo de la energía que se emplea en ejecutarlos. Este criterio se aplica tanto al movimiento interior o exterior que provoca un movimiento o acción visible, como a continuación lo expone Lizarraga (2008)

Laban estudió las acciones humanas para llegar a la acción expresiva, ordenándolas en relación al tiempo, a la energía, al espacio, al flujo y a las reacciones psíquicas del ser humano, considerando que cada individuo se mueve en forma diferente y que la calidad del movimiento está determinada por razones sociológicas. En la danza la calidad dinámica es la que transmite el placer del ser humano por el movimiento, transmite sentimientos y emociones, y dota de significado e intención al movimiento como forma de expresión humana. Por tanto, las acciones y las transiciones entre ellas son las que componen las

¹⁹Ésta es la ciencia de las gradaciones de la fuerza que estudia el aumento o disminución de la energía, la cual está presente de manera constante en cualquier tipo de acción y emoción del ser humano, siendo un principio fundamental de la materia y de cualquier obra de arte. (Lizarraga:2008)

secuencias de movimiento: provocan cambios en las posiciones del cuerpo, en las partes del cuerpo y en el espacio que lo rodea. Cada uno de estos cambios precisa un tiempo concreto y requiere cierta cantidad de energía muscular. (p.173)

Para analizar la calidad dinámica de una acción, Laban toma en cuenta los siguientes elementos, Lizarraga (2008):

Fuerza: Es la intensidad con a que se realiza un movimiento, aumento o disminución de la energía y sus gradaciones respectivas; con relación a los diferentes grados de esfuerzo (liviano, pesado, fuerte, débil) dentro de una gama innumerable de energías.

Espacio: El cuerpo tiene dos actitudes hacia el espacio que producen dos cualidades de movimiento: flexible y directa. Estas están relacionadas con el punto de partida del movimiento, sensación distante y fría. La cualidad flexible se relaciona con el origen central del movimiento, la directa con el origen periférico del movimiento sensación personal, cercana e interna.

Tiempo: Es la duración no causal del movimiento, relacionada con la lentitud y la rapidez propia de cada persona; es un aumento o disminución de la velocidad. La sensación puede ser: súbita, corta en el tiempo, rápida o sostenida, larga en el tiempo, lenta. El tiempo es algo invisible, envolvente y se siente a través del pulso y del ritmo.

Flujo: Tiene que ver con el control del movimiento ya sea este libre o conducido; con la tensión y relajación y con la fuerza y el peso. Otorga flexibilidad y gracia, permitiendo la originalidad. El flujo une todos los movimientos y gestos del cuerpo y les otorga equilibrio y armonía.

En los elementos de esfuerzo del movimiento, según Laban, se perciben contrastes de modo, el indicador: súbito/sostenido corresponde a uno de esos modos, los cambios de esfuerzo en los flujos del movimiento son los portadores de los modos, estos están incluidos en la caracterización de un personaje representado por el actor en el escenario.

Para concluir podemos citar a Meyerhold para quien el movimiento escénico es el medio más poderoso de la representación, más importante que cualquiera de los otros elementos teatrales: “Privado de palabra, de vestuario, de candilejas, de bambalinas, del edificio, el teatro, con el actor y su arte de movimientos, los gestos, y las interpretaciones fisionómicas del actor son quienes informan al espectador sobre sus pensamientos y sus impulsos²⁰” (Gutiérrez citando a Meyerhold: 1993, p. 99)

2.3.3 Configuración del rol social del personaje (obra *A puerta cerrada*)

El rol social es el concepto utilizado por la sociología para definir el papel con el cual los individuos se representan a sí mismos. Este posicionamiento es heredero del interaccionismo simbólico²¹. Se puede definir el comportamiento como el rol que se espera de un individuo que ocupa una posición social a la que hemos denominado status. El rol vendría a ser el aspecto dinámico del status. En el momento en el que el individuo hace uso *de los derechos y obligaciones que le confiere su status*, desempeña su rol dentro de una función social dada. Goffman (1951) plantea que el rol es un acto, es una producción personal dirigida a los otros. Es una puesta en acto que posibilita la puesta en escena de la particular configuración vincular de cada sujeto. Es así como cada rol propone una

²⁰ Impulsos. Desde una perspectiva psicológica, son los deseos, es decir las motivaciones internas que inducen a actuar de forma espontánea. Desde la perspectiva de Grotowski.

²¹ La (re)presentación de las identidades psicosociales en el teatro de la vida cotidiana (Theatrum Mundi) María de la Villa Moral Jiménez, Universidad de Oviedo. Athenea Digital - núm. 17: 53-76 (marzo 2010) - ARTÍCULOS- P. 55

estructura de roles. Esto es, cada rol propone un contra rol. En este sentido un rol es: *un modo* de actuar particular que una persona intenta hacer llegar a otra.

Así, el rol podemos definirlo como el conjunto de actitudes, modos de comportamientos o convicciones que se esperan despliegue un individuo según la posición que ocupa y las tareas y modos de conducta que se relacionan con ella. El rol se experimenta como *una vivencia interior* y *un mandato interno*, en cuanto a los derechos y las obligaciones ligadas a él en un determinado contexto. Puede ser consciente o inconsciente, voluntario o involuntario, público o privado, según las circunstancias que lo afecten. En consecuencia es el conjunto de comportamientos exhibidos por el ser humano e influidos por la cultura, (actitudes, emociones, valores de la persona y los valores culturales, la ética, el ejercicio de la autoridad, la relación, la hipnosis, la persuasión, la coerción y/o la genética) es decir, los que configuran el comportamiento del individuo. Podríamos decir en este sentido que el rol o comportamiento es una sucesión de impulsos, de movimientos del sentir, y es en la respuesta del compañero, en el caso de la dinámica de la escena, donde se pone a prueba el actor.

Según Goffman, podemos concluir que existe un condicionamiento externo que proviene del contexto (representación social), que espera una conducta “adecuada” al rol, y que por lo tanto lo determina, ya que actúa dentro de un sistema de relaciones dentro del cual adquiere sentido. Y un condicionamiento interno, “porque este sistema es internalizado en el proceso de desarrollo y construcción de identidad del sujeto”.

Dentro de la semiótica es necesario precisar, más ampliamente, que se entiende por actante, actor y rol. Según Norma Calvo (2007)

El actante es el elemento de una estructura sintáctica que puede ser común a muchos textos. Es una entidad general no antropomorfa y no figurativa. (amor, odio, poder, etc.) El actor, es una entidad antropomorfa e individualizada, caracterizada por un conjunto de acciones concretas, equiparable al personaje en el sentido tradicional. El rol, es una entidad figurativa animada, pero que está vinculada a una situación o conducta general y ejemplar. No posee una característica individual, pero reúne propiedades tradicionales y típicas de un comportamiento o clase social (...) únicamente cumple con una función determinada, está caracterizado por rasgos comunes al papel. (p.88)

En muchas obras los personajes no llegan a individualizarse se quedan en la etapa del rol, como los personajes de la *Commedia dell'Arte*. (Arlecchino, Pantalone, Capitano, etc.)

2.3.1 Indicadores del comportamiento: agradable/desagradable (solidario/hostil)

Cuando hablamos de comportamiento del personaje hacemos referencia a aquello que lo define como tal que es su particular manera de llevar a cabo la acción en la escena a través del intercambio con los otros personajes, en donde se observan sus valoraciones que devienen de un determinado sistema de creencias. Según la tesis de Aristóteles: “los personajes no actúan para imitar caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo” (Pavis, 1990, p. 358).

El personaje escénico adquiere, gracias al actor intérprete, una precisión y una consistencia que le permiten pasar del estado virtual al estado icónico. Este aspecto físico y actual del personaje (presencia) es, de hecho, lo que tiene de específicamente teatral, y lo que produce mayor impacto en la recepción del espectáculo. Todo lo que la lectura nos dice entre líneas sobre el personaje (su físico, el medio donde evoluciona) ha sido dictatorialmente determinado por la puesta en escena: esto reduce nuestra percepción imaginaria del rol, pero

al mismo tiempo añade una perspectiva que no imaginábamos, cambiando la situación de enunciación y, al mismo tiempo, la interpretación del texto pronunciado. (Pavis, 1990, p. 358).

Los indicadores agradable/desagradable han sido propuestos por Johnstone, en sus ejercicios de status, con la finalidad de observar cómo a través de estas pautas el estudiante modifica el comportamiento con respecto al de su compañero, al lugar en el que se halla y en general a la situación. En el caso de la obra cumple la función de permitirnos ubicar un tipo de comportamiento determinado en los personajes para a su vez relacionarlo con los indicadores de la variable dependiente y constatar si dicha relación se definen ciertas características del personaje en cuanto al TRATO QUE DA A LOS OTROS, es decir el tipo de relación que estable con ellos, y como este define su rol social, en nuestro caso encuadrado en los indicadores mencionados.

2.3.3.2 Transacciones de status presentes en el texto

En lo que respecta a este indicador, se trata de las transacciones de status que se detectan en el texto. Este tipo de análisis de la obra permite entender cómo se establecen las relaciones de poder y las tensiones o conflictos que se generan a partir de ellas en relación a lo que “dicen” los personajes. Johnstone aclara que debería hablar de “dominio” y “sumisión”, pero esto podría crear resistencia en el actor, por eso prefiere entender al status como lo que el actor “hace” en la escena. También explica que se puede desempeñar un status estando convencido que se desempeña el status opuesto. “En mi propio caso, me sorprendió descubrir que cuando yo creía que estaba siendo, ¡en realidad estaba siendo hostil!” (Johnstone, 2005, p.26).

El principio del *balancín*, según Johnstone, consiste en: Tú subes y yo bajo. Es una regla que demuestra cómo operan de manera espontánea las transacciones de status. La excepción a éste principio del balancín, en palabras de Johnstone, ocurre cuando uno se identifica con la persona que está siendo elevada o disminuida. “Si alguien declara cierto status porque conoce a una persona famosa, sentirá que sube cuando ella lo hace: en forma similar, a un ferviente admirador de la realeza no le gustará ver a la reina caerse del caballo” (Johnstone, 2005, Pp.27-28).

A través de una serie de ejercicios Johnstone enseña a sus estudiantes a llevar a cabo transacciones de status: sea subiéndose ellos mismos su status y bajándole al compañero, y viceversa.

El análisis de transacciones de status nos permitirá establecer un punto de partida para que los actores puedan llevar a cabo sus improvisaciones, para en un segundo momento, a partir de sus reflexiones personales sobre el interés del autor de la obra y del director, definir si su propuesta de línea de acción acompaña y es coherente a la que propone el autor o se encamina por otro rumbo el cual puede incluso contraponerse a lo que el autor plantea como tema de interés.

Johnstone explica a través de ejemplos como operan dichas transacciones (2003):

Por ejemplo, veamos el comienzo del médico a palos de Moliere. Los comentarios de status me pertenecen:

SGANARELLE: (SUBIÉNDOSE). No; te digo que no quiero hacer nada de eso, y que me corresponde a mí hablar y ser el amo.

MARTINA: (BAJA A SGANARELLE, Y SE SUBE ELLA) Y yo te digo que quiero que vivas a mi antojo y que no me he casado contigo para aguantar tus excesos.

SGANARELLE: (BAJA A MARTINA) ¡Oh, qué gran cansancio es tener mujer! ¡Y cuánta razón tiene Aristóteles al decir que una mujer es peor que un demonio!

MARTINA: (BAJANDO A SGANARELLE Y ARISTÓTELES) Ved al hombre entendido con su bendito Aristóteles

SGANARELLE: (SUBIÉNDOSE) Sí, un hombre entendido. A ver si encuentras un leñador que sepa, como yo, razonar las cosas; que haya servido seis años a un médico famoso, y sabido, en su infancia, sus rudimentos de memoria.

MARTINA: (BAJA A SGANARELLE) ¡Malhaya el loco rematado!

SGANARELLE: (BAJA A MARTINA) ¡Malhaya la tiñosa!

MARTINA: (BAJA EL DIA DE SU MATRIMONIO) ¡Malditos sean el día y la hora en que se me ocurrió dar el sí!

SGANARELLE:(BAJA AL NOTARIO) ¡Maldito sea el notario cornudo que me hizo firmar mi ruina!. (Johnstone, 2005, p. 29).

En la tragedia también éste mismo del principio del balancín, según palabras de Johnstone, cuando una persona de status alto es destrozada, todos sienten placer, ya que experimentan la sensación de haber subido un peldaño. Pero siempre el personaje de status alto debe ser *expulsado* de su posición, ya que no puede aceptar una posición más baja en el orden jerárquico.

En cuanto a cómo enseñar status Johnstone plantea una serie de posibilidades, algunas de ellas se aplicarán en los capítulos correspondientes a interpretación y propuesta del presente trabajo.

En mi opinión, los actores, directores y dramaturgos realmente buenos, son personas que tienen una comprensión intuitiva de las transacciones de status que rigen las relaciones humanas. Esta habilidad para percibir las relaciones subyacentes de la conducta casual también se pueden enseñar. En conclusión una buena obra es aquella que exhibe e invierte ingeniosamente los status entre los personajes (...) Una buena obra es una exhibición virtuosa de transacciones de status -*Esperando a Godot*, por ejemplo. Si observamos el status de la obra es fascinante. Si lo ignoramos, es aburrida. (Johnstone, 2005, p. 63).

2.3.3.3 Análisis semionarrativo y modelo actancial aplicado al teatro

En lo que respecta a la semiótica teatral, constituye un gran aporte la aplicación de la semionarrativa de Greimas, y el modelo actancial²² de Norma Calvo al análisis de los componentes figurativos respecto a los actantes, presentes en la obra teatral *A puerta cerrada*. Dicho análisis permitirá captar la esencia del esquema narrativo que propone la obra, aclarando cómo operan las transacciones de poder, las tensiones y conflictos presentes en las relaciones de los personajes y con las situaciones y hechos que propone el autor. De ésta manera se descubren las fuerzas que mueven la acción dramática, aportando a la comprensión de la propuesta de la obra teatral como punto de partida para el planteamiento del discurso del actor en la escritura escénica.

²² La razón de ser del modelo actancial es su movilidad, no existe una forma preexistente mágica y definitiva: a cada nueva situación debemos corresponder un esquema particular. No se debe limitar el empleo del código actancial al personaje (por lo tanto al análisis textual) (Pavis:1990, pg15)

Al llevar a cabo la sintaxis narrativa, cuya función es realizar las operaciones que sostienen el relato, tendremos que tomar en cuenta los componentes figurativos, es decir los actantes²³, considerando los roles²⁴ que tiene que cumplir dentro del esquema que propone Greimas. Estableciendo además la relación de poder (STATUS) planteado entre ellos de acuerdo a lo que sería la construcción de ciertas tipologías.

En el nivel (C) de la estructura discursiva, los componentes figurativos adquieren contenidos específicos, y van a existir dentro de las formas que le son propias en lo referente a la discursividad como la sintaxis discursiva.

Este momento tiene un telón de fondo que es el sujeto de enunciación, que desdobra el YO-AQUÍ-Y-AHORA, en una construcción espacio-temporal de la enunciación. La semántica discursiva tiene además dos procedimientos fundamentales: La tematización y la figurativización.

De esta manera se puede dotar al relato de un efecto de realidad, así en cada configuración discursiva los actantes se transforman en actores y éstos tienen que asumir roles actanciales. Es decir el actante en la escena discursiva al transformarse en actor ocupa una posición espacio-temporal específica, revestido por modos de ser y de hacer específicos. Estos modos dependen del contexto, del momento de enunciación.

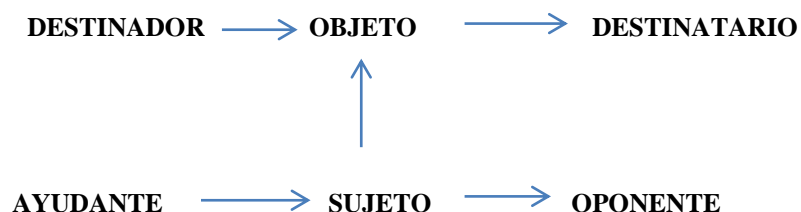
²³ Entidades generales, no antropomórficas y no figurativas (ejemplo: la paz, Eros, el poder político). Los actantes tienen solo una existencia teórica y lógica en el sistema lógico de la acción o de la narratividad. (Pavis:1990). El actante es el protagonista, humano o no, de una acción, que puede corresponderse con un personaje en el sentido tradicional, con un grupo de ellos, con un personaje colectivo, inanimado o incluso abstracto (Gutiérrez: 1993, p.76)

²⁴ Entidades figurativas animadas, pero generales y ejemplares (ejemplo: el fanfarrón, el padre noble, el traidor). El rol participa a la vez de una estructura narrativa profunda (ejemplo: los traidores hacen siempre x) y de la superficie textual (el Tartufo es un tipo bien preciso de traidor). (Pavis:1990)

Para Greimas, el personaje se describe y clasifica “según lo que hacen y en la medida en que participan con ese “hacer” en tres grandes ejes semánticos: la comunicación, el deseo (o búsqueda) y la prueba. Seis son los actantes que describe y los clasifica en parejas, asignando a cada par uno de los tres ejes citados:

- A) Destinator-destinatario. Actantes vinculados al eje de comunicación.(valores y deseos del personaje). Eje de poder y/o saber.
- B) Sujeto-objeto. Vinculados al eje del deseo, contempla la búsqueda del sujeto, obstáculos, y el (objeto) que busca.
- C) Ayudante oponente. Vinculados al eje de la prueba. Facilita/impide la comunicación/búsqueda. Ayudantes y oponentes son a veces “proyecciones de la voluntad de actuar y de las resistencias imaginarias del sujeto mismo”²⁵

Esquema de Greimas:



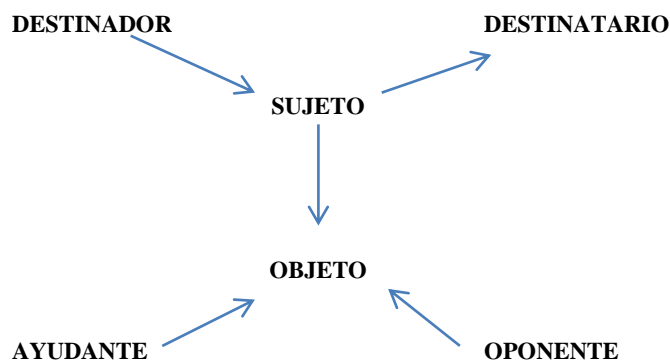
(CUADRO No. 2)

²⁵ A.J. Greimas, Semántica estructural, ed. cit., cap. VIII, cuadro de que muestra actantes y relaciones.

Han existido varias modificaciones al modelo propuesto por Greimas una de ellas es la que lleva a cabo Ann Ubersfeld, quien como lo cita Gutiérrez en su libro “Teoría y praxis de semiótica teatral, expone las precisiones:

Por su parte, Ubersfeld, realiza algunas precisiones al esquema de Greimas. En lo que respecta a la pareja actancial Sujeto/objeto, menciona que es la pareja base de todo relato dramático, el sujeto no puede ser autónomo, sino que existirá en relación con la acción y en conexión con el objeto (su objeto). Tampoco puede ser abstracto, si colectivo y en teatro no siempre el personaje principal. El objeto puede ser abstracto o animado y suele estar representado metonímicamente sobre la escena. En cuanto al par Destinador/destinatario, es el más ambiguo porque, en general, no son unidades lexicalizadas. El destinador es con frecuencia la motivación de acción del sujeto; su plaza puede estar vacía u ocupada por dos elementos a la vez: uno abstracto (valor) y otro animado (personaje). (...) Si el destinador se identifica con el sujeto puede hablarse de drama en sentido individualista, y si hay marca de colectividad, de drama social. En el espectáculo teatral el destinatario es aquel con el que puede identificarse el espectador. En cuanto a la pareja Ayudante/oponente, tal relación se basa en la relación de su acción (ayuda/oposición) con la del sujeto, que puede también relacionarse con el objeto. A veces el ayudante puede convertirse en oponente en ciertas etapas del proceso. (Gutiérrez, 1993, p.77).

Esquema de relaciones de Ubersfeld:



(Cuadro No. 3)

Para llevar a cabo el análisis actancial de la obra *“A puerta cerrada”* utilizaremos el esquema de Norma Calvo, el cual se desprende de la propuesta de los esquemas anteriores, pero observa ciertos cambios, dicho esquema que será la base de nuestro análisis, se desarrolla ampliamente en el capítulo correspondiente a interpretación. La propuesta consistirá en aplicar el esquema actancial al análisis de los personajes de la obra, lo que permitirán observar los cambios profundos que afectan al comportamiento de los mismos.

Aplicar el modelo en un trabajo concreto a través de la voz, el cuerpo del actor, y demás signos teatrales, en búsqueda constante de sentido y orientado hacia una propuesta estética, es seguramente un desafío importante.

2.3.3.4 Sartre y su obra “A puerta cerrada”

Como indicador de la variable independiente tenemos la configuración del rol de los personajes de la obra *“A puerta cerrada”*, los cuales fueron interpretados y llevados a escena por los estudiantes del cuarto año de la Carrera de Teatro.

Este montaje fue una experiencia interesante para los estudiantes involucrados en ella debido a la profundidad filosófica que plantea el autor a través de sus personajes. Es interesante observar a un filósofo llevando a escena sus postulados a través del recurso teatral, traduciendo en imágenes sus ideas. Esta es, quizá, la mejor manera de entender las concepciones filosóficas de uno de los pensadores más grandes del siglo XX.

Para entender cómo opera el comportamiento de los personajes antes se hará una breve descripción de la situación que plantea la obra en términos generales:

La escena inicia con la entrada de García a una habitación de hotel, conducido por el Mozo, en la cual deberá permanecer por siempre. García es el primer “huésped” en llegar y por lo tanto recibe instrucciones generales en respuesta a ciertas “dudas” que experimenta al encontrarse en un lugar que no guarda correspondencia con la representación que García tiene del “infierno” que es dónde él cree que ha sido conducido. En la habitación se hallan tres sofás, una estatua y un cortapapeles (en la puesta en escena de obra se ha cubierto con sábanas blancas todos los objetos antes mencionados). Al final de la escena, el Mozo de hotel sale de la habitación y García se queda solo, a puerta cerrada. Luego de unos minutos aparece el segundo personaje, Inés, y finalmente el tercer personaje, Estelle.

Tomaremos algunos criterios (éticos y morales) importantes relacionados con el autor de la obra “A puerta cerrada”, con respecto a su pensamiento como filósofo y dramaturgo que son interesantes subrayar ya que constituyen la motivación más relevante para el montaje teatral llevado a cabo, algunos de éstos criterios son: la mala fe, el juicio de los demás sobre el individuo, la responsabilidad sobre nuestros actos, entre otros.

La tan citada frase de Sartre *El infierno son los demás*, respecto a su obra de teatro *A Puerta Cerrada*, lo lleva a sostener que cuando tratamos de conocernos en el fondo estamos utilizando la idea que los otros ya tienen de nosotros; nos juzgamos con los medios que los otros tienen y de los cuales nos han provisto para juzgarnos a nosotros mismos. Sartre a través de su obra reflexiona sobre el tema de la *dependencia*, una suerte de atadura debido a la incapacidad de los seres humanos para construir “buenos” vínculos con los demás. Si nos sometemos al concepto que los otros tienen de nosotros entonces en efecto estamos en el infierno.

Si hablamos de status hablamos de jerarquía, es decir de poder, del lugar de poder que ocupamos en el mundo y desde el cual surge un comportamiento respecto a uno mismo y a los otros. Relacionando esta idea con la reflexión que plantea Sartre, *El infierno son los demás*, podemos comprender el tema del status y los roles que de él se desprenden a partir de la situación siguiente: Si someto o me someto al otro entonces estoy en el infierno. El juego por el poder presente en la obra *A puerta cerrada*, ejemplifica de manera muy clara un comportamiento que en los tres personajes protagonistas de la obra se debe a la situación de convertirse o no en un verdugo para los demás.

¿Pero por qué es tan importante la mirada que los otros tienen sobre nosotros? ¿Por qué nos pesa tanto? Quizá la respuesta venga del estado de dependencia absoluta en el que vivimos hoy en día. ¿Cuál es esa dependencia? Hablando en términos culturales, la masificación a través de la industria cultural ha provocado una pérdida de autonomía, el proceso de individuación se ha detenido en función de las exigencias que plantea el medio, y éstas nos alejan cada vez más de una mirada interior, podríamos decir que al parecer todo lo “interesante” se encuentra *fuera de uno*. El tema de ser o no aceptado depende directamente

de la mirada externa y constituye según el propio Sartre, la idea del infierno. Esta idea marca la importancia sustancial de todos los otros para cada uno de nosotros. El tema del status entra en acción al revelarnos el lugar en el cual nos hallamos respecto a esa aspiración de poder: sometemos o somos sometidos.

A través de la situación de imposibilidad que Sartre plantea en su obra, busca develar las relaciones de poder que se establecen entre sus personajes desde esta idea de ser o no el verdugo del otro, de cómo y de qué manera se puede ejercer poder sobre el otro, de someter o ser sometido, que es la dinámica que marca las relaciones dentro de este sistema capitalista, individualista y de consumo.

En la obra, Sartre propone jugar con el tema del infierno justamente para develar que éste no existe como un lugar concreto al cual llegan las almas en busca de su merecido castigo, sino que nosotros vivimos el infierno a diario, dependiendo de los vínculos que establecemos con los demás. La obra es una metáfora interesante para hablar sobre la responsabilidad sobre nuestros actos; y nuestros actos tienen que ver con el trato que damos a los demás.

Este trato que damos a los otros se devela a través de nuestro comportamiento, de nuestras acciones, producto de nuestras valoraciones. Y es por ello que, para entender el tipo de trato que damos a los otros, debemos entender cuál es el lugar jerárquico desde el cual nos estamos emplazando. Esta reflexión se aplica al trabajo que en escena llevan a cabo los actores. La obra *A puerta cerrada*, como todas las obras de teatro, plantea ciertas situaciones y conflictos considerando el lugar de poder que ocupan los personajes respecto al otro y a los sucesos por los cuales atraviesan a lo largo de la obra.

Los personajes de *A puerta Cerrada* están obligados a mirarse, porque se encuentran en una situación extrema, de la que ya no hay vuelta atrás, están obligados a atravesar todas las capas que han ido confeccionando cuidadosamente a lo largo de su vida. Su mirada respecto al otro penetra, devela y desnuda secretos; y es de esa manera que se produce el ansiado reconocimiento, “el reflejo que devuelve el espejo”, poniéndose frente a aquello que el personaje se niega a reconocer de sí mismo: la sombra. Es una obra que requiere de lo negro, lo oscuro para poder insinuar la luz al final del túnel.

En las buenas obras de arte, su espíritu se comunica aun en los rasgos más débiles, y por así decir las salva sensorialmente, desde Baudelaire lo tenebroso, como antítesis del engaño, sacude sensorialmente la fachada de la cultura. Hay más placer en la disonancia que en la consonancia: esto permite pagar al hedonismo con su misma moneda. Lo cortante, agudizado dinámicamente y diferenciado en sí mismo y de la univocidad de lo afirmativo, se convierte en estímulo; y este estímulo, casi tanto como el horror ante la estupidez afirmativa, es quien conduce el arte nuevo a una tierra de nadie, sucedáneo de una tierra habitable. (Adorno, 2004, p.81).

Cuando aparece el otro surge el conflicto, porque reaparecen todos los temores e inseguridades frente a la mirada del “otro”; es en relación al otro que puedo sentir vergüenza, timidez, etc., es frente al otro que puedo *sentirme*, reconocirme, y por lo tanto puedo mirarme en profundidad, bajando la guardia.

¿Cómo miramos al otro? Si partimos de la idea que el otro se encuentra cosificado y reducido a un objeto útil o inútil de acuerdo a mis propósitos, no existe posibilidad de sentirme y de reflexionar sobre mí mismo, sobre lo que pienso o sobre mis actos. Es quizá porque creo que el otro no piensa, ni tampoco existe. Si todo es general, y soy parte de esa

“masa”, entonces soy un objeto degradado, dependiente y fijo. “Caí en este mundo, en medio de las cosas”. Adorno (1994)

Prisionera la libertad del otro, apropiándome de su intención, lo cosifico”, y propone un ejemplo: El sádico conduce a "su víctima" al rol de esclavo mediante una serie de rituales de despersonalización. Se acentúa la sensación de vulnerabilidad y de vergüenza mediante el desnudo o incluso el rapado y rasurado, para que todo quede bajo la mirada del que ejerce de dominante, sin poder ocultar nada. Se suprime o minimiza la mirada del sumiso prohibiéndole mirar directamente al dominante o mediante vendas o capuchas. Se instrumentaliza al sumiso usándolo como si se tratara de un objeto: una mesa, una silla. De esta manera, el otro deja de ser una amenaza, deja de estar en posición de juzgar, condicionar o imponer su propio proyecto al dominante. En la mayoría de los casos, por supuesto, las tendencias a degradar a los otros a la condición de objetos de nuestro mundo adoptan formas mucho más suaves o disimuladas, de las que ni siquiera somos conscientes²⁶.

De esta manera Adorno plantea que el conflicto es irresoluble, “porque toda tentativa de suprimir la mirada del otro, su ser consciente de nosotros mismos, su posibilidad de pensar acerca de nosotros, está condenada al fracaso. El proyecto de reducir al sujeto como tal a la condición de objeto es irrealizable”

La obra *A puerta cerrada* constituye una muestra de la imposibilidad de la comunicación humana en una situación de aislamiento intersubjetivo, esta incapacidad de comunicarse se desprende de la misma concepción sartriana de la libertad, resumida en su célebre frase, Sartre (1950).

²⁶ Fuente:<http://astrología-viva.blogspot.com/2012/04/el-infierno-son-los-otros.html>

Estamos condenados a ser libres (...) o sea, siempre elegimos, excepto la libertad. Por eso, cuando elegimos mal, y por otra parte no podemos sino elegir, dicha elección se presenta como querida y no querida, y por lo tanto como un destino que nos hace elegir²⁷.

A través de su obra Sartre profundiza en el complejo estudio de los vínculos entre los seres humanos, sus rutinas o formas de muerte en vida y su libertad revelada en la angustia, ya que en ésta el ser humano adquiere consciencia de su libertad. Estamos condenados a ser libres, es decir estamos obligados a escoger en la vida y esa elección marca nuestra vida, en realidad elige nuestra vida.

2.4 Definición de términos básicos

Los términos utilizados en la presente investigación serán comprendidos en el significado y alcance que a continuación se detalla:

- **El gestus social** en la terminología de Brecht hace referencia al conjunto de gestos, acciones y actitudes corporales y vocales que vienen dadas por las relaciones sociales que el personaje mantiene con el resto de los personajes, y, por extensión con la estructura social en la que está inmerso.
- **Improvisación.** Técnica de actuación en donde el actor representa algo imprevisto, no preparado de antemano e “inventado” al calor de la acción. (Pavis, 1990, p. 271).
- **Dramático.** Significa que está relacionado con el organismo en acción, con el instinto, con la organicidad; podemos decir que son performativas. (Pavis, 1990, p. 151-154).

²⁷ <http://www.profesorenlinea.cl-registro> N. 188.540

- **Montaje.** Técnica dramaturgica en donde los fragmentos textuales o escénicos son extraídos de su contexto original y montados en una nueva sucesión que descubre significados inéditos. Este tipo de montaje dramaturgico ha sido puesto en práctica por directores como: Piscator, Brecht o Barba. (Pavis, 1990, p.321).
- **Dramaturgia.** Arte de la composición de obras escritas de teatro. Además del texto escrito, la manera cómo se suceden y se plasman las diferentes secuencias de acción que constituyen la puesta en escena. (Pavis,1990, Pp. 155-159).
- **Dramaturgia de la partitura.** Fija la forma de la acción, la anima de detalles, impulsos y contra impulsos. Importante para el actor, de ella depende su precisión y por lo tanto la calidad de su presencia. (Pavis, 1990, Pp. 155-159).
- **Acción:** Sucesión de movimientos en que un esfuerzo definido del sujeto acentúa cada uno de ellos. Cada acción consiste en una combinación de elementos de esfuerzo que provienen de actitudes de la persona hacia los factores de movimiento –tiempo, peso, espacio, flujo-²⁸ . La acción es el impulso del movimiento del ser humano que se caracteriza por tener un efecto concreto en el espacio y en el tiempo a través del uso de la energía muscular o la fuerza. (Lizarraga, 2008, p. 403).
- **Acción simbólica:** Acciones que se desarrollan en secuencias específicas con formas y ritmos propios. No se trata de simples imitaciones cotidianas. Se basa en la idea de que el movimiento puede ir más allá que la palabra. El actor realiza movimientos reales y cotidianos pero los dispone en ritmos y secuencias que simbolizan las ideas que han inspirado. Estos movimientos pueden resultar extraños, si los comparamos con los cotidianos, aparentemente sin significado añadido. (Lizarraga, 2008, p. 404).

²⁸ Laban, Rudolf, Danza educativa moderna (Buenos Aires: Paidós, 1978) p. 19

- **Dinámica:** Es la ciencia de las gradaciones de la fuerza y estudia el aumento o disminución de la energía. Es una constante en la vida del ser humano que esta inherente en cualquier acción, manifestación y emoción del ser humano y un principio fundamental de la materia y de toda forma de arte. Laban llamó eukinética al estudio de las leyes de la dinámica. (Lizarraga,2008, p. 405).
- **Eukinética:** Es el estudio de las cualidades de la dinámica del ritmo. Laban desarrolló este aspecto del trabajo, sobre todo, en la última fase de su vida y en relación con el trabajo en la industria. Toma en cuenta la intensidad y la naturaleza del esfuerzo que genera el movimiento. Su intención era entender el ritmo del movimiento desde una gramática propia (No como la euritmia de Dalcroze que se basa en la gramática de la música). Más tarde fue traducido simplemente como – *effort*- esfuerzo. (Lizarraga, 2008, p. 405).
- **Esfuerzo:** impulso interno por el cual se origina el movimiento; es el ritmo dinámico del movimiento personal y se refiere al empleo de la energía en sí; hasta el más mínimo movimiento, sea mental o físico, requiere esfuerzo, se trata de la energía que utilizamos consciente o inconscientemente. Tiene que ver con la forma de cada individuo de responder al mundo, con el comportamiento de cada uno, con unas características propias de tiempo, utilización de peso, empleo del espacio y flujo. Los esfuerzos pueden ser visibles a través de la acción, audibles, e imaginables, es decir capaz de despertar la imaginación. En definitiva los esfuerzos surgen de los impulsos, los deseos, intenciones, estados de ánimo y pulsiones internas y se manifiestan en los movimientos de nuestro cuerpo. (Lizarraga, 2008, p. 406).

- **Flujo:** se trata de la dinámica del movimiento; otorga flexibilidad y gracia a una secuencia de movimiento y permite la originalidad. Es el elemento que une todos los movimientos y gestos del cuerpo y aporta equilibrio. (Lizarraga,2008, p. 407).
- **Gesto:** acción de las extremidades que no supone traslado ni soporte del cuerpo ni del peso. Pueden dirigirse hacia afuera del cuerpo, hacia el cuerpo o alrededor del cuerpo. Son movimientos que ocurren dentro de la kinesfera. (Lizarraga, 2008, p. 407).
- **Modos de movimiento:** se perciben contrastes de modo en los elementos de esfuerzo: firme/liviano, directo/flexible, súbito/sostenido, dirigido/libre. Los modos reciben la influencia de la diferencia de las mezclas de elementos de esfuerzo, en las que las actitudes de lucha e indulgencia hacia el peso, el espacio, y el tiempo se equilibran en mayor o menor grado. Los modos de movimiento se han de tener en cuenta para entender la experiencia del bailarín y la impresión del espectador. Los modos están incluidos en la caracterización de un personaje representado por el actor en el escenario. (Lizarraga, 2008, p. 408).
- **Movimiento:** un compuesto de formas y ritmos, siendo ambos parte del flujo superpuesto de movimiento en el cual se torna visible el control del esfuerzo ejercido por la persona que se mueve.²⁹en opinión de Laban el movimiento es el denominador común de toda la existencia y está presente en todos los aspectos de la vida. El rango de movimientos del ser humano es el más complejo porque sus movimientos pueden estar dirigidos a satisfacer necesidades básicas para la supervivencia, pero además tiene la capacidad de ejecutar otro tipo de movimientos sin un fin marcado. (Lizarraga, 2008,p. 409).

²⁹ Laban, Rudolf, Danza educativa moderna (Buenos Aires: Paidós, 1978) p.99

- **Ritmo:** Laban considera que el ritmo es un lenguaje, que comunica sin necesidad de utilizar palabras. El ritmo, además del tiempo, tiene relación con el concepto de espacio: cualquier traslado del cuerpo o partes del mismo en el espacio requiere un tiempo concreto. Laban distinguía entre ritmo natural, ritmo personal y ritmo ocupacional. Además, estudió los ritmos empleados en las tragedias griegas y los asoció a estados de ánimo concretos. (Lizarraga, 2008, p. 410).
- **Tempo:** los tempo-ritmos son independientes del tempo de la secuencia global de movimientos. Cada ritmo puede ejecutarse en diferentes tempos sin que varíe la medida proporcional de cada unidad de tiempo. (Lizarraga, 2008, p. 411).
- **Tiempo:** es la duración no causal del movimiento, relacionada con la lentitud o la rapidez propia de cada persona y, por lo tanto, es un factor relacionado con la velocidad. La sensación que transmite un movimiento en relación al tiempo puede ser súbita, de pasada, corta en el tiempo, momentánea, rápida; o, sostenida, lenta, pesada, sin fin, duradera, larga en el tiempo. El tiempo es algo invisible y se siente a través del pulso y del ritmo. (Lizarraga, 2008, p. 411).
- **Tempo-ritmo:** consiste en la combinación de medidas diferentes o iguales de las unidades de tiempo. En notación Laban, pueden ser representados por los signos musicales de valor de tiempos. (Lizarraga, 2008, p. 411).
- **Velocidad:** la velocidad (cadencia) con que un movimiento sucede a otro. Tomando como ejemplo la acción de caminar, la velocidad puede ser media (cuando cada paso nuestro coincide con una pulsión), rápida (muchos pasos en una sola pulsión), o lenta (varias pulsiones para un solo paso). (Lizarraga, 2008, p. 411).

2.5 Fundamentación Legal

La realización del presente proyecto de investigación se encuentra abalizado por:

La Constitución de la República:

Art. No. 350 señala: “Que el Sistema de Educación Superior tiene como finalidad la formación académica y profesional con visión científica y humanista; la investigación científica y tecnológica; la innovación, promoción, desarrollo y difusión de los saberes y las culturas; la construcción de soluciones para los problemas del país, en relación con los objetivos del régimen de desarrollo”.

Por la ley de Educación Superior:

Art. 13.- Funciones del Sistema de Educación Superior.- Son funciones del Sistema de Educación Superior:

- a) Garantizar el derecho a la educación superior mediante la docencia, la investigación y su vinculación con la sociedad, y asegurar crecientes niveles de calidad, excelencia académica y pertinencia;
- b) Promover la creación, desarrollo, transmisión y difusión de la ciencia, la técnica, la tecnología y la cultura;
- c) Formar académicos, científicos y profesionales responsables, éticos y solidarios, comprometidos con la sociedad, debidamente preparados para que sean capaces de generar y aplicar sus conocimientos y métodos científicos, así como la creación y promoción cultural y artística;

d) Fortalecer el ejercicio y desarrollo de la docencia y la investigación científica.

El Reglamento de Régimen Académico:

Art. 37.5: Para obtener el grado de Magíster, los postulantes deben realizar y sustentar una tesis de investigación científica que presente novedad y originalidad en el problema, los materiales de investigación, los métodos aplicados y en las conclusiones y recomendaciones.

Art. 65. Los programas de postgrado propuestos por las universidades y escuelas politécnicas deben contribuir:

65.1 A la creación, desarrollo y aplicación del conocimiento científico, tecnológico y técnico, orientado a brindar solución a los problemas del país.

65.2 Al desarrollo de la ciencia, la cultura, la tecnología, las artes y las humanidades, a través de la investigación científica y tecnológica.

65.3 A la preparación de recursos humanos de la más alta cualificación científica, académica y profesional, básicamente a través de la investigación.

65.4 A implementar propuestas curriculares con visión prospectiva, a partir del análisis de las tendencias internacionales relacionadas con el área de estudio, las necesidades sociales, la demanda y la oferta del país.

Título VI de la investigación e innovación

Art. 79. La investigación e innovación constituyen funciones esenciales de las instituciones de educación superior, por lo que en cada institución deben existir políticas, normativas y líneas de investigación que las fomenten y regulen.

Art. 80. La investigación e innovación en las instituciones de educación superior deben gestionarse mediante un trabajo multi o inter o trans disciplinario, principalmente en los ámbitos señalados por la Ley Orgánica de Educación Superior en su artículo 3, literales d), e) y f).

Art. 82. El CONESUP gestionará la asignación de recursos económicos por parte del estado y de las propias instituciones de educación superior para la promoción y ejecución de la investigación científica, tecnológica, humanística y artística, en todas las instituciones del sistema; así también realizará un monitoreo y seguimiento que garantice, por parte de las instituciones de educación el empleo de las asignaciones para la investigación y el cumplimiento de los proyectos. Para proyectos concursables del CONESUP, seleccionará los proyectos de investigación con criterios de prioridad social, de relevancia y de calidad académica, de conformidad al reglamento expedido por el mismo.

Art. 83. La estructura curricular debe permitir relacionar las líneas de investigación con los distintos componentes académicos. Los resultados de las investigaciones realizadas deben ser incorporados como referencia bibliográfica en los componentes académicos pertinentes.

Art. 84. La investigación debe constituirse en una condición implícita e indispensable para el ejercicio de la función docente. Será permanente y sistemática, en procura de

encontrar vínculos entre la teoría y la práctica, así como también para obtener conclusiones que conduzcan a la mejora de la realidad. La investigación es un componente académico que se relaciona directamente con el proceso de formación profesional.

Art. 85. Las instituciones de educación superior establecerán medidas para facilitar oportunidades y estímulos para realizar investigación, cuyos resultados deberán ser difundidos de manera oportuna y adecuada.

Art. 86. Las instituciones de educación superior deben propiciar un acercamiento al quehacer científico y a la innovación tecnológica a estudiantes y jóvenes profesionales con talento para la investigación, mediante su vinculación a grupos de investigación y centros de desarrollo tecnológico, a través del trabajo de graduación, becas, servicios a la comunidad, prácticas o pasantías pre-profesionales en los campos de su especialidad, entre otras.

En los artículos antes mencionados se observa interés por promover el desarrollo de proyectos de investigación que aporten con nuevos conocimientos dentro del ámbito científico, artístico, tecnológico, humanístico, entre otros. En correspondencia con las necesidades sociales, el arte desde una perspectiva tanto académica como a nivel profesional; plantea alternativas de solución a problemas detectados en los procesos de enseñanza-aprendizaje referentes a la labor docente, así como también en el ejercicio profesional del actor, proponiendo nuevos sistemas de trabajo, métodos, y aportes conceptuales a nivel teórico, como nuevas propuestas en la práctica actoral.

2.6 Caracterización de las variables

Las variables de estudio en el presente proyecto que fueron descritas son las siguientes:

Variables	Dimensiones	Indicadores
<p>TRANSACCIONES DE STATUS</p> <p>(variable dependiente, universo de estudio)</p>	Acciones físicas	<ul style="list-style-type: none"> • Desplazamiento en el espacio: acercamiento/alejamiento (Proxémica) • Modos de la acción (Eukinética): Lento/sostenido-Rápido/súbito Pesado/fuerte -Liviano/débil. • Transacciones de status presente en las acciones físicas.
<p>CONFIGURACIÓN DEL ROL SOCIAL DEL PERSONAJE BASADO EN ESCENAS DE LA OBRA “A PUERTA CERRADA”</p> <p>(variable independiente)</p>	Análisis del comportamiento	<ul style="list-style-type: none"> • Actitud: Agradable/desagradable³⁰ • Transacciones de status presentes en el texto • Interpretación semiótica de la obra. • El pensamiento sartreano en la obra.

(Cuadro 4, caracterización de las variables)

³⁰ Johnstone utiliza en sus ejercicios estos indicadores AGRADABLE/DESAGRADABLE para determinar un tipo de comportamiento a observarse en la interacción entre dos actores cuando realizan transacciones de status.

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

3.1 Diseño de la Investigación

El enfoque de la presente investigación es de orientación cualitativa, por cuanto está dirigida a la construcción de una propuesta de solución al problema planteado, a través de una metodología descriptiva y la correspondiente estadística.

El nivel de profundidad de los resultados de la presente investigación tiene un carácter diagnóstico-descriptivo. Se ha utilizado este tipo de investigación en función del nivel de influencia que puedan alcanzar las variables planteadas en el problema, una respecto de la otra. La investigación se centrará en el análisis descriptivo y diagnóstico tanto de las dimensiones, como de los indicadores que componen a cada una de las mencionadas variables.

En el desarrollo de la presente investigación se utilizará dos tipos de investigación: la investigación documental y la investigación de campo. Tanto los procedimientos como las actividades que se llevarán a cabo derivan de la investigación científica y se hallan sistemáticamente estructurados; es decir, existe una secuencia lógica en la ejecución de cada una de estas actividades.

En este ordenamiento se determinan las siguientes actividades y procesos:

- Construcción del proyecto de investigación con sus elementos fundamentales: problema, marco teórico y metodología.
- Diseño, construcción y validación de los instrumentos de la investigación
- Aplicación de instrumentos y toma de datos empíricos.
- Procesamiento de datos y recolección empírica encontrada. (métodos estadísticos)
- Análisis y discusión de resultados
- Elaboración de conclusiones y recomendaciones
- Elaboración de la propuesta

3.2 Población y muestra

La información empírica que exige el presente proyecto de investigación sobre las variables: status y configuración del rol social del personaje con sus respectivas dimensiones e indicadores de estudio será obtenida de los modos de la acción, empleados dentro del proceso de construcción de los personajes –en algunas de las escenas de la obra *A Puerta cerrada*- que como parte del proceso de enseñanza-aprendizaje realizan los estudiantes de Cuarto Año de la Carrera de Teatro, considerados como los mejores informantes de calidad, en razón de que se encuentran cursando el último año de su Carrera y poseen la experiencia de formación y los conocimientos necesarios para realizar la investigación a partir de los indicadores con los cuales se va a trabajar.

En el presente proyecto de investigación se utilizará el muestreo no probabilístico por cuotas en número en relación a la disponibilidad de los recursos.

3.3 Operacionalización de las variables

Las variables de estudio en el siguiente proyecto fueron desagregadas en las siguientes dimensiones e indicadores, como han sido operacionalizadas en la matriz que está a continuación.

Matriz de Operacionalización de las Variables

Variabes	Dimensiones	Indicadores	No. de ítems	Técnicas e instrumentos
Transacciones de status	Acciones físicas	<ul style="list-style-type: none"> Desplazamiento en el espacio (Proxémica): acercamiento/alejamiento Modos de la acción (Eukinética) Lento/sostenido-Rápido/súbito Pesado/fuerte -Liviano/débil Transacciones de status a presente en las acciones físicas 	1 2 3	Observación: (video) Ficha de registro del trabajo
Configuración del rol social del personaje. (obra “A puerta cerrada”, J.P. Sartre)	Análisis del comportamiento	<ul style="list-style-type: none"> Actitud: Agradable/desagradable. Transacciones de status presente en el texto Interpretación semiótica de la obra. El pensamiento sartreano en la obra. 	4 5 6 7	Observación: (video) Ficha de registro del trabajo

(Cuadro 5, matriz de operacionalización de las variables)

3.4 Técnicas e instrumentos recolección de datos

Para la recolección de datos del presente proyecto se utilizará la técnica de observación participante, de forma manual (buscando patrones, contrastes y comparaciones). Dicha técnica exige un instrumento, el mismo que será el registro de observación mediante fichas. La técnica de muestreo permitirá que se seleccionen varias escenas de la obra.

3.4.1 Técnicas para el procesamiento de datos y análisis de resultados

Para el procesamiento de datos de carácter cuantitativo se utilizarán tanto procedimientos como técnicas estadísticas sobre todo de tipo descriptivo. Los métodos de la estadística descriptiva permitirán elaborar cuadros y gráficas estadísticas. Para lo cual se realizará la construcción de tablas estadísticas porcentuales y representaciones gráficas, en las cuales se observarán los resultados descriptivos.

3.4.2 Análisis cuantitativo de los resultados de las fichas de observación

A continuación llevaremos a cabo al análisis e interpretación de los resultados de las fichas de observación de las escenas de acuerdo a las variables, dimensiones e indicadores propuestos, para lo cual se han escogido tres escenas de la obra seleccionadas de forma aleatoria, como efecto de demostración, las mismas que serán sujetas a análisis para comprobar cómo y de qué manera incide el status en la configuración de los roles y consecuentemente en el comportamiento de los personajes de la obra propuesta.

Antes de llevar a cabo dicho análisis presentamos una breve descripción de la definición de la situación que plantea la obra:

Los personajes de la obra *García, Inés y Estela* están muertos. Son conducidos por un mozo (otro personaje), según el “orden de llegada”, hasta una habitación de hotel estilo segundo imperio; es allí donde permanecerán juntos por toda la eternidad. En esta habitación no los espera ningún tipo de tortura física, tampoco se encuentra el verdugo, están únicamente los tres y a puerta cerrada. No hay espejos, ni tampoco ventanas, *-nada que sea frágil-*, únicamente tres “canapés” que no pueden moverse de su sitio, una pesada reproducción en bronce y un cortapapeles. Las luces permanecerán encendidas por siempre, *-habrá luz eterna sobre sus cabezas-*, la puerta se mantendrá cerrada por fuera.

Así, la situación que plantea *A puerta cerrada* es una representación del infierno, un infierno muy lejano al que la tradición cristiana nos ha acostumbrado a imaginar. El espectador se encuentra allí con seres humanos corrientes en situaciones límite y con las mismas ansiedades de la época actual.

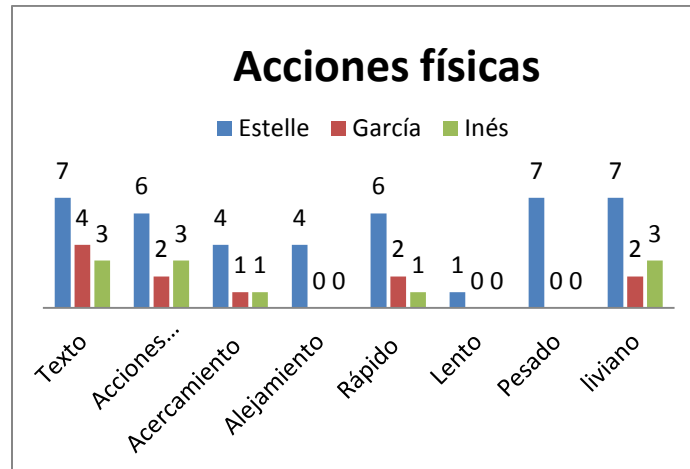
3.4.2.1 El nivel paralingüístico: proxémica y eukinética.

Escena I: llegada de Estelle

CUADRO DE RESULTADO

Personaje	Texto	Acciones físicas	Desplazamiento en el espacio	Rápido	Lento	Pesado	Liviano
Estelle	7	6	4	6	1	7	7
García	4	2	1	2	0	0	2
Inés	3	3	1	1	0	0	3

(Cuadro 6, resultados indicadores variable dependiente)



(Tabla 1 resultados indicadores acciones físicas, variable dependiente)

Análisis de los resultados:

De esta información podemos concluir que el personaje Estelle a lo largo de esta escena es una “jugadora de status alto” ya que tiene la mayor cantidad de desplazamientos y mayor cantidad de matices en el cómo ejecuta sus acciones físicas en relación a los otros dos personajes. El personaje García es un “jugador de status bajo” al igual que el personaje de Inés debido a la poca actividad registrada en sus acciones físicas. Estas conclusiones son únicamente sobre la cantidad de desplazamientos, acciones físicas, texto y modos de la acción se refiere.

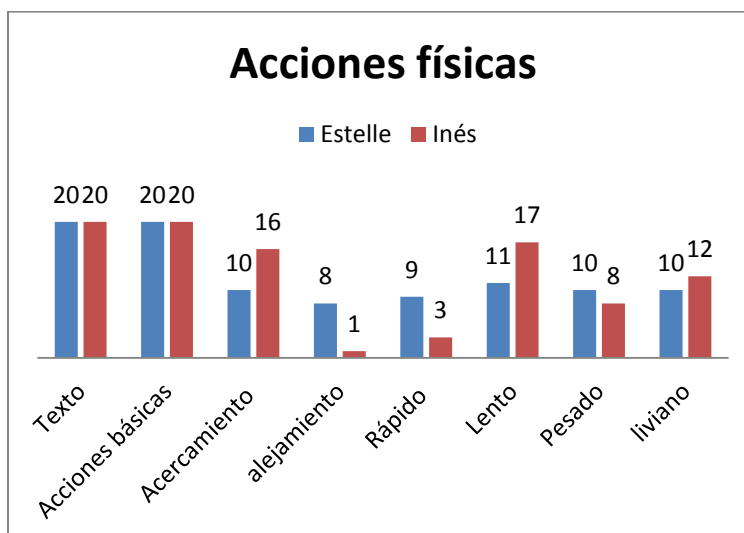
En cuanto al tipo de comportamiento observado a partir de estos datos, respecto a las transacciones de status, podemos decir que el personaje de Estelle domina la situación y mantiene a los demás personajes sometidos.

Escena II: Inés intenta seducir a Estelle, el espejo

CUADRO DE RESULTADOS

Personaje	Texto	Acciones físicas	Desplazamiento en el espacio	Rápido	Lento	Pesado	Liviano
Estelle	20	20	10	9	11	10	10
Inés	20	20	16	3	17	8	12

(Cuadro 7, resultados indicadores variable dependiente, escena II)



(Tabla 2: resultados, indicadores, variable dependiente; escena 2)

Análisis de los resultados:

Con respecto a este análisis de datos podemos concluir que en lo que a transacciones de status de refiere, debido a la cantidad de acciones, diálogos y modos de la acción, el personaje de Inés es una “jugadora de status alto” y el personaje de Estelle “una jugadora de status bajo.” El personaje Inés domina la situación y mantiene sometida al personaje

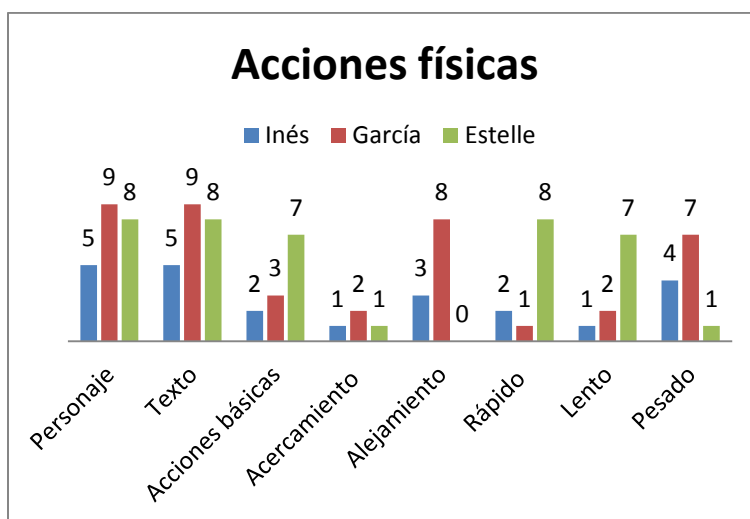
Estelle utilizando como estrategia un comportamiento persuasivo y manipulador, frente un comportamiento marcado por el desconcierto, en el caso de Estelle.

Escena III: Estelle seduce a García

CUADRO DE RESULTADOS

Personaje	Texto	Acciones físicas	Desplazamiento en el espacio	Rápido	Lento	Pesado	Liviano
Estelle	8	8	7	0	8	7	1
García	9	9	3	8	1	2	7
Inés	5	5	2	3	2	1	4

(Cuadro 8 de resultados, variable dependiente, escena III)



(Tabla 3: resultados indicadores, variable dependiente, escena 3)

Análisis de los resultados:

En lo que respecta al personaje García podemos decir que en relación a la cantidad de acciones, texto y modos de la acción el personaje García es un “jugador de status bajo con respecto a Estelle” y un “jugador de status alto con respecto a Inés”.

En el caso de Estelle, podemos decir que en relación a la “cantidad” de texto, acciones físicas y modos de la acción, el personaje Estelle es una “jugadora de status alto” en relación a Inés y a García.

En cuanto al personaje Inés, podemos concluir que el personaje Inés es una “jugadora de status bajo” con respecto a los otros dos personajes.

3.4.2.2 Transacciones de status presentes en el texto

En lo que al análisis de texto respecta, podemos también llevarlo a cabo desde el punto de vista de las transacciones de status que se establecen a partir del diálogo. Este análisis va a visibilizar el conflicto que presenta la escena desde la perspectiva de la situación planteada por el texto y va develar al personaje que *domina* la situación, así como también al personaje que ocupa un lugar de *sumisión* con respecto a los otros.

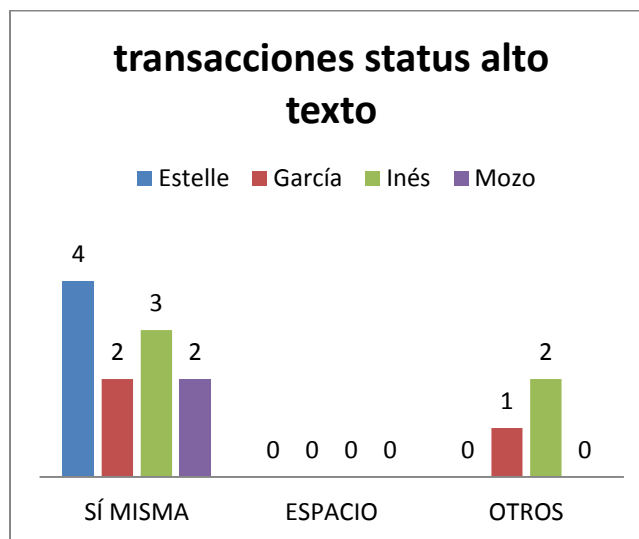
Escena I: llegada de Estelle

CUADRO DE RESULTADO

PERSONAJES	DIALOGOS	SUBE STATUS			BAJA ESTATUS		
		Respecto a SÍ MISMA	Respecto al ESPACIO	Respecto a OTROS	SI MISMA	ESPACIO	OTROS
ESTELLE	7	4	0	0	4	2	7

GARCÍA	3	2	0	1	1	0	2
INÉS	3	3	0	2	0	0	1
MOZO	2	2	0	0	0	0	1

(Cuadro 9, resultados indicadores texto variable independiente, escena I)



(Tabla 4: resultados indicadores transacciones de status alto, texto, variable independiente, escena 1)

Transacciones de status alto:

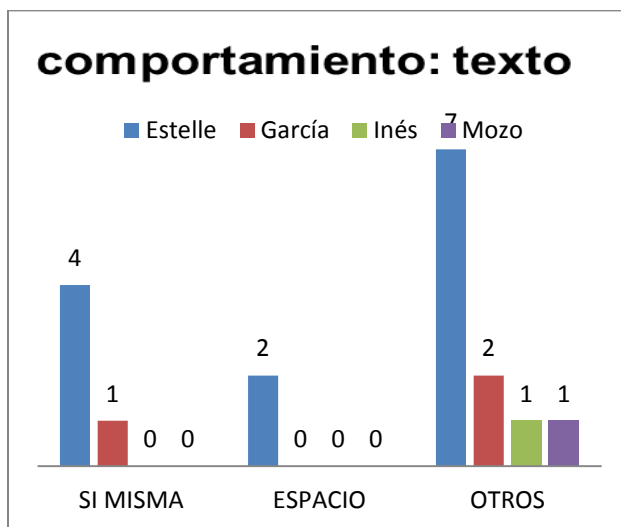
Con respecto a este cuadro tenemos el análisis siguiente:

El personaje Estelle es quien más se sube a sí misma el status en relación con los demás personajes.

Con respecto al espacio, no existe transacción de status alto por parte de ninguno de los personajes.

En cuanto a subir el status de los demás personajes, observamos que el personaje de Inés es quien más sube el status del personaje Estelle, en relación con el personaje García.

De la información obtenida, podemos decir que el personaje de Estelle realiza más transacciones de status alto a través de la estrategia de subirse a sí misma (vanidad) y el personaje Inés sube su status, subiendo a Estelle (halago) y bajando a García (humillación).



(Tabla 5: resultados indicadores transacciones de status bajo, texto, variable independiente, escena 1)

Transacciones de status bajo:

Podemos observar que el personaje Estelle es quien más se baja el status a sí misma en comparación con los otros personajes. En lo que respecta al espacio y objetos, observamos que el personaje Estelle es quien más baja el status al lugar, degradándolo, por lo tanto ella se sube al realizar este tipo de valoración.

En lo que respecta a los demás, observamos que quien más baja el status de los demás personajes y a sí misma a través de una falsa humildad y a los otros a través de la humillación, o desprecio, así como al lugar degradándolo.

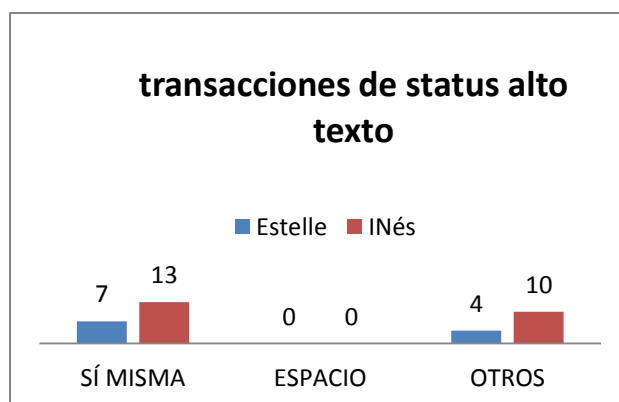
Escena II: Inés intenta seducir a Estelle

CUADRO DE RESULTADOS

PERSONAJES	DIALOGOS	SUBE STATUS			BAJA ESTATUS		
		SÍ MISMA	ESPACIO	OTROS	SI MISMA	ESPACIO	OTROS
ESTELLE	20	7	0	4	9	0	8
INES	20	13	0	10	0	0	8

(Cuadro 10 de resultados, indicador transacciones de status, texto, variable independiente, escena II)

Transacciones de status alto:



(Tabla 6: resultados indicadores transacciones de status alto, texto, variable independiente escena 2)

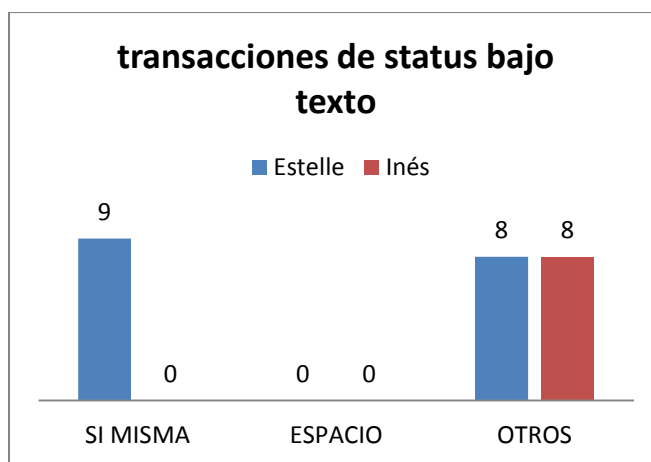
Análisis de resultados:

En esta escena observamos que el personaje de Inés es quien más se sube el status a sí misma en relación al personaje de Estelle.

En cuanto al espacio, no existe ninguna transacción de status alto en el caso de los dos personajes. En cuanto a subir el status a los otros, tenemos en el lugar más alto a Inés en relación a Estelle.

Podemos decir, entonces, que el personaje de Inés es quien más se sube el status a sí misma siendo además amable con los otros, en este caso Estelle a través del halago; es decir, su amabilidad sube su status.

Transacciones de status bajo:



(Tabla 7: resultados indicadores transacciones de status bajo, texto, variable independiente, escena 2)

Análisis de resultados:

En este cuadro podemos observar que el personaje Estelle es quien más se baja el status a sí misma en relación al personaje Inés.

En cuanto al espacio, no existe ninguna valoración de status en estos dos personajes.

En lo que respecta a bajar el status de los otros tenemos el mismo resultado tanto en el caso del personaje Estelle como en el personaje Inés.

Podemos decir que el personaje Estelle es quien más se baja a sí misma (se degrada) y a su vez (degrada) al otro personaje.

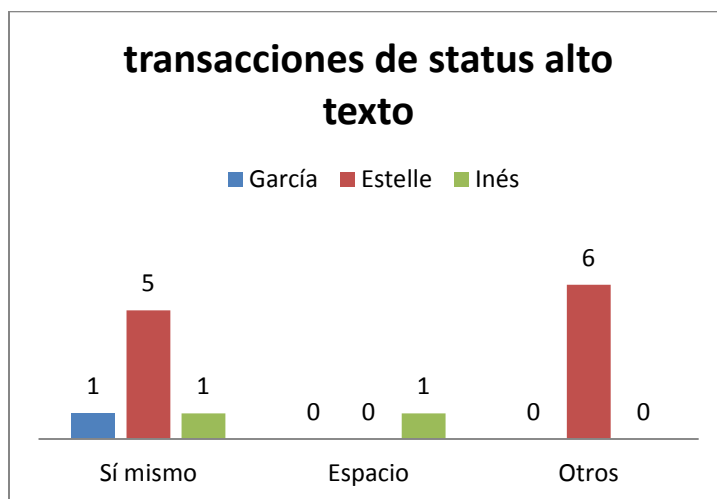
En el caso de personaje Inés, al bajar el status de Estelle, observamos su crueldad, ya que por un lado le halaga y por otra parte la degrada.

Escena III: Estelle seduce a García

PERSONAJES	DIALOGOS	SUBE STATUS			BAJA ESTATUS		
		SÍ MISMO/A	ESPACIO	OTROS	SI MISMO/A	ESPACIO	OTROS
GARCÍA	9	1	0	0	5	0	5
ESTELLE	8	5	0	6	0	0	2
INÉS	5	1	1	0	0	0	5

(Cuadro 11 de resultados, indicadores transacciones de status alto, variable independiente, escena III)

Transacciones de status alto:



(Tabla 8: indicadores, transacciones de status alto, texto, variable independiente, escena 3)

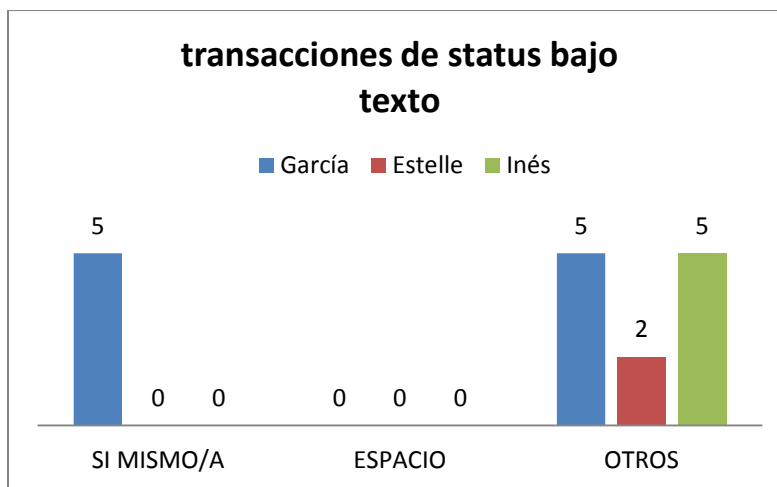
Análisis de resultados:

En este cuadro observamos que el personaje Estelle es quien más se sube a sí misma después el personaje García y el personaje Inés.

En cuanto al espacio observamos que el personaje Inés es quien más sube el status del lugar con respecto a los otros personajes.

En cuanto a subir el status a los otros personajes tenemos al personaje Estelle quien más transacciones de status realiza.

Podemos observar la tendencia de éste personaje en subirse a sí misma y al personaje García como estrategia de seducción (se cosifica y lo cosifica a él, al volverse un objeto de deseo y volverlo a él un objeto para lograr su objetivo).



(Tabla 9: resultados indicadores transacciones de status bajo, texto, variable independiente, escena 3)

Transacciones de status bajo:

En este cuadro el personaje García es quien más se baja a sí mismo

Con respecto al espacio observamos que no hay ningún dato en el caso de los tres personajes.

En cuanto a la estrategia de bajar el status de los demás son los personajes de Estelle e Inés los que tienen el mismo número de transacciones.

Podemos decir que el personaje García es quien más se baja a sí mismo al no sentirse capaz de satisfacer las exigencias de Estelle por temor. Observamos un conflicto entre los personajes Estelle e Inés al tener igual número de transacciones de status bajo en lo que respecta a bajar el status de los demás, en este caso el de la una a la otra.

3.4.2.3 Actitud: agradable/desagradable, correspondientes a la dimensión tipos de comportamiento. Escena I: llegada de Estelle

CUADRO DE RESULTADO

Personaje	Texto	Agradable			Desagradable			Acción	Agradable			Desagradable		
		C ³¹	BT ³²	A ³³	NC ³⁴	MT ³⁵	E ³⁶		C	BT	A	NC	MT	E
ESTELLE	7	0	1	1	6	5	6	6	2	0	0	4	6	6
GARCÍA	3	1	1	0	1	1	1	1	1	1	0	1	2	1
INÉS	3	2	2	2	0	2	0	3	2	2	2	0	1	0
MOZO	2	2	2	2	0	0	0	2	1	1	1	1	1	1

(Cuadro 12 de resultados, indicadores (A/D) variable independiente, escena I)

³¹ comunica

³² Buen trato

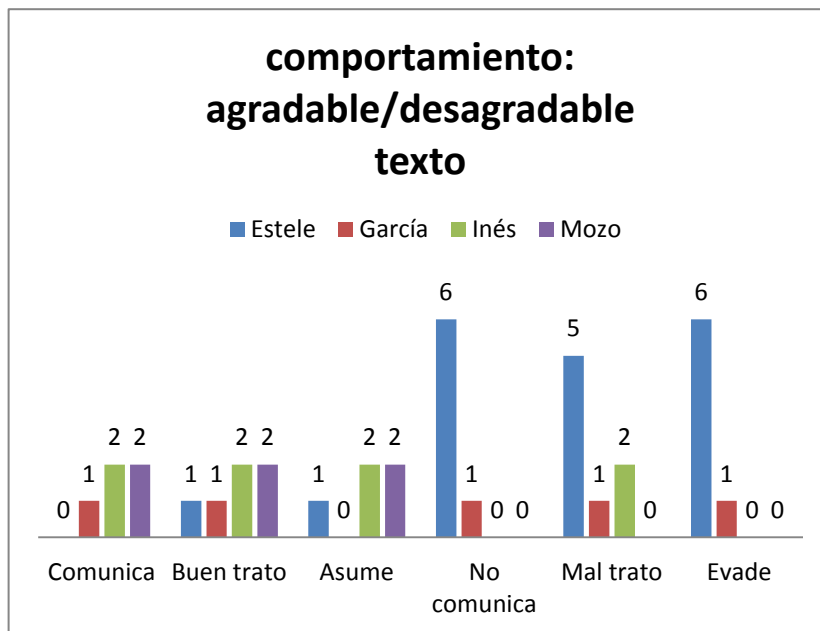
³³ Asume

³⁴ No comunica

³⁵ Mal trato

³⁶ Evade

En relación al texto (agradable/desagradable)



(Tabla: 10 resultados indicadores comportamiento (A/D), texto, variable independiente, escena 1)

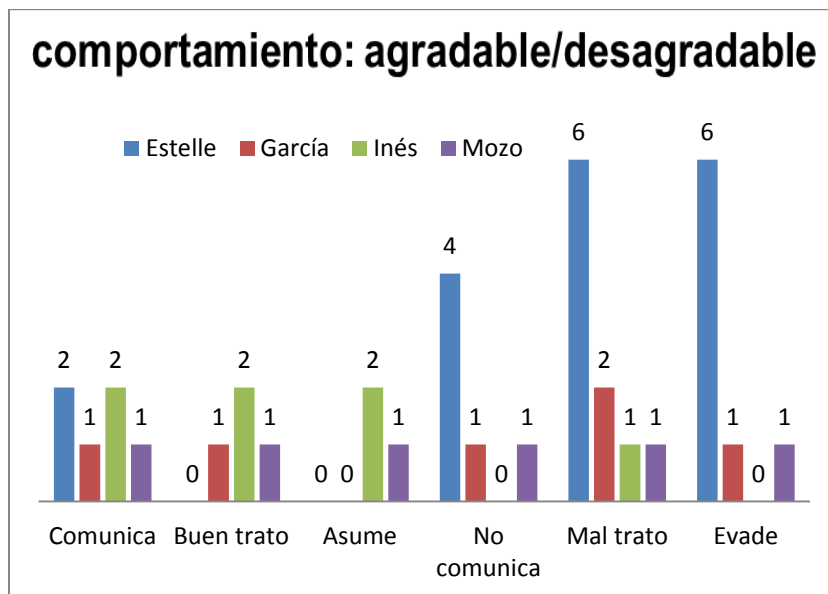
Análisis de resultados:

Podemos decir que el personaje de Estelle devela un comportamiento desagradable ya que se evidencia su tendencia a no comunicar, maltratar y evadir a los demás en cuanto al texto.

El personaje Inés mantiene un relativo equilibrio entre el buen trato y el maltrato hacia los demás personajes, con un comportamiento similar al del mozo, que denota mesura.

En el caso del personaje García, hay niveles muy bajos tanto en el buen trato como en el maltrato, lo que devela una actitud que busca pasar inadvertido con respecto a la situación con los demás.

En relación a las acciones (agradable/desagradable)



(Tabla 11 indicadores comportamiento (A/D) acción, variable independiente, escena 2)

Análisis de resultados:

En relación a las acciones podemos decir que el personaje de Estelle guarda una correspondencia entre el maltrato evidente tanto en el texto como en las acciones, siendo los datos de uno y otro cuadro muy parecidos, en relación con el personaje García.

El personaje de Inés de la misma manera guarda correspondencia entre el cuadro de diálogos y acciones en lo que respecta al buen trato y maltrato; sin embargo en lo que respecta al mozo observamos una tendencia a sobrepasar el buen trato en lo que respecta a las acciones físicas. El mozo no muestra un despliegue en las acciones, se mantiene al margen de la situación que acontece a su alrededor.

El personaje García por su parte mantiene una correspondencia entre los diálogos y las acciones evidenciando un comportamiento similar al del mozo.

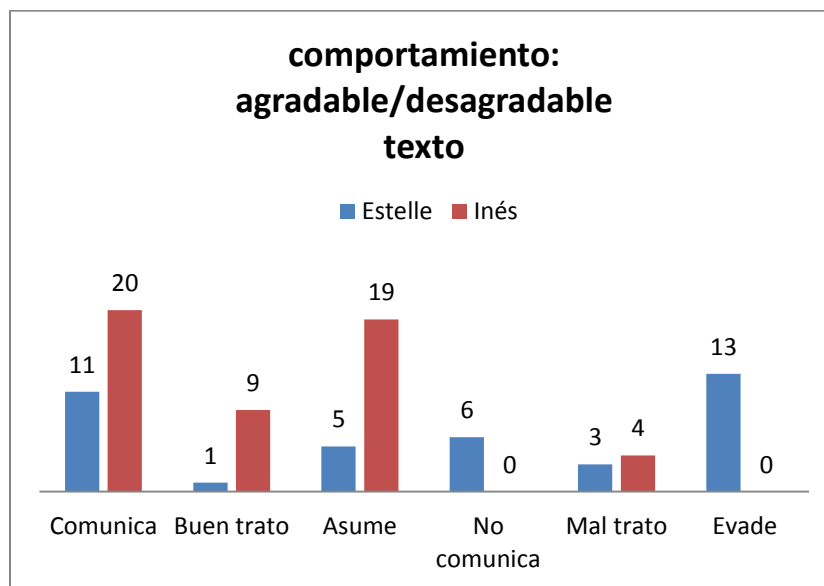
Escena II: Inés intenta seducir a Estelle

CUADRO DE RESULTADOS

Personaje	Texto	Agradable			Desagradable			Acción	Agradable			Desagradable		
		C	BT	A	NC	MT	E		C	BT	A	NC	MT	E
ESTELLE	20	11	1	5	6	3	13	20	6	1	4	7	5	14
INÉS	20	20	9	19	0	4	0	20	20	13	18	0	3	0

(Cuadro 13 de resultados, indicadores comportamiento (A/D), variable independiente, escena II)

En relación al texto (agradable/desagradable)

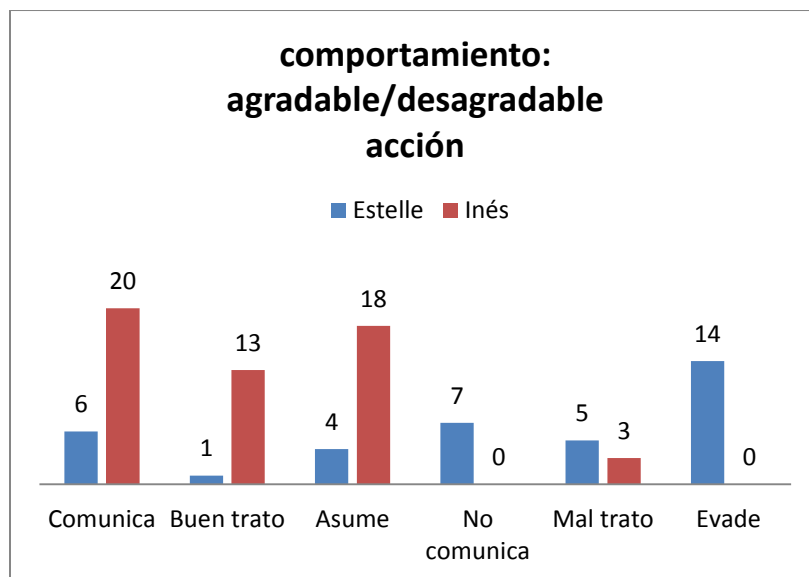


(Tabla 12 indicadores comportamiento (A/D), texto, variable independiente, escena 2)

Análisis del cuadro:

El personaje de Inés tiende a un comportamiento agradable en cuanto al texto se refiere, mientras que el personaje Estelle mantiene un comportamiento desagradable.

En relación a la acción (agradable/desagradable)



(Tabla 13 indicadores comportamiento (A/D) acción, variable independiente, escena 2)

En este cuadro podemos observar:

En el personaje de Inés observamos un comportamiento agradable tanto en el texto como en sus acciones, con un incremento en cuanto al buen trato y una disminución en el maltrato.

En el personaje de Estelle observamos una tendencia a un comportamiento desagradable, enfatizado en una actitud evasiva lo que provoca mayor incomunicación con el otro personaje.

Escena III: Estelle seduce a García

CUADRO DE RESULTADOS

Personaje	Texto	Agradable			Desagradable			Acción	Agradable			Desagradable		
		C	BT	A	NC	MT	E		C	BT	A	NC	MT	E
GARCÍA	10	9	0	1	0	8	5	10	4	0	1	0	3	5
ESTELLE	8	8	6	6	0	2	0	8	8	6	6	0	1	1
INÉS	5	5	0	5	0	5	0	5	5	0	5	0	1	0

(Cuadro 14 de resultados, indicadores comportamiento (A/D), variable independiente, escena III)

En relación al texto (agradable/desagradable)

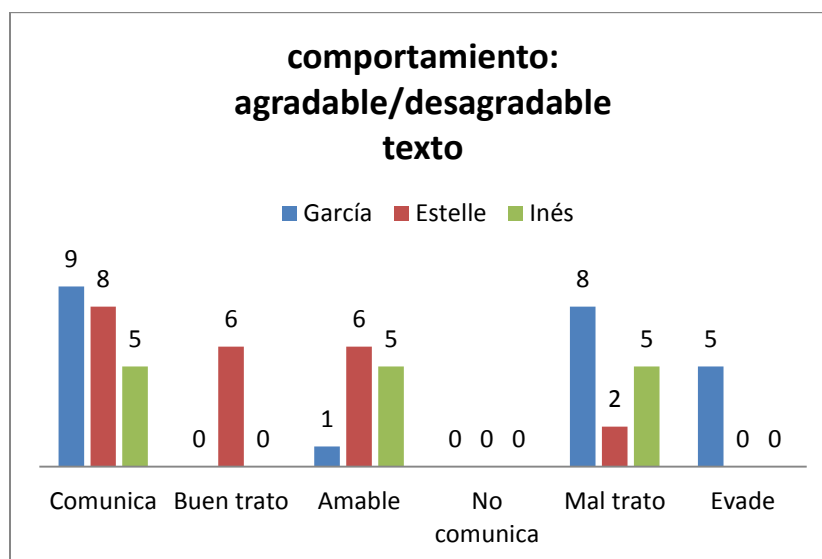


Tabla 14 indicadores comportamiento (A/D) texto, variable independiente escena 3

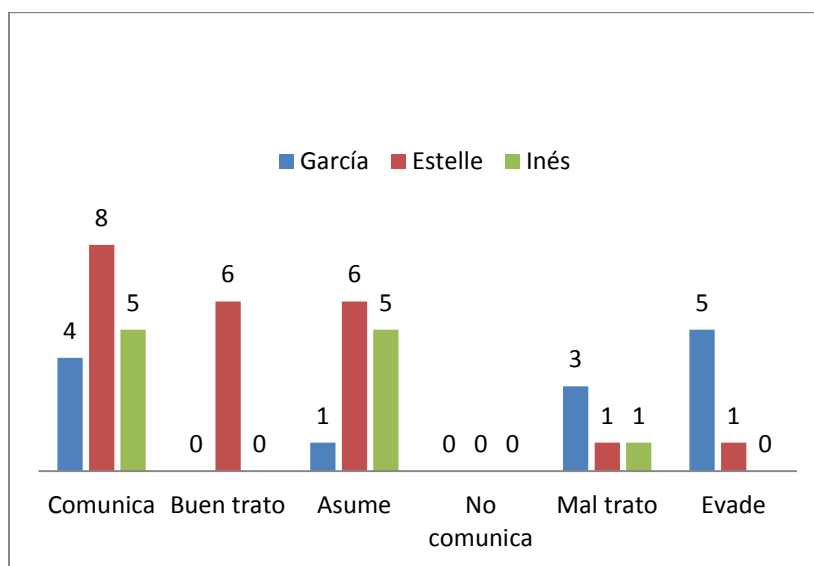
Análisis de los resultados:

Podemos observar en el personaje de García una tendencia a ser agradable con el personaje Estelle, y al mismo tiempo un maltrato hacia Inés y evasión hacia las dos. Este comportamiento denota un interés en comunicarse con el objetivo de que los demás satisfagan sus necesidades no una real intención de comunicar, el comunicar y maltratar a la vez evidencia dicha actitud.

En cuanto al personaje Estelle observamos en sus diálogos un comportamiento agradable.

En el caso de Inés comunica, maltrata y asume lo que devela una actitud cínica en su comportamiento.

En relación a la acción (agradable/desagradable):



(Tabla 15 resultado indicadores comportamiento (A/D), acción, variable independiente, escena 3)

Análisis de los resultados:

En cuanto a las acciones observamos en el personaje Estelle una tendencia a ser agradable, con el personaje García.

García sostiene un comportamiento desagradable e interesado, debido a que comunica para satisfacer su necesidad individual, no por un real interés en los demás.

El personaje Inés por su parte comunica, asume y maltrata lo que denota un comportamiento desafiante y cínico.

CAPITULO IV

INTERPRETACIÓN

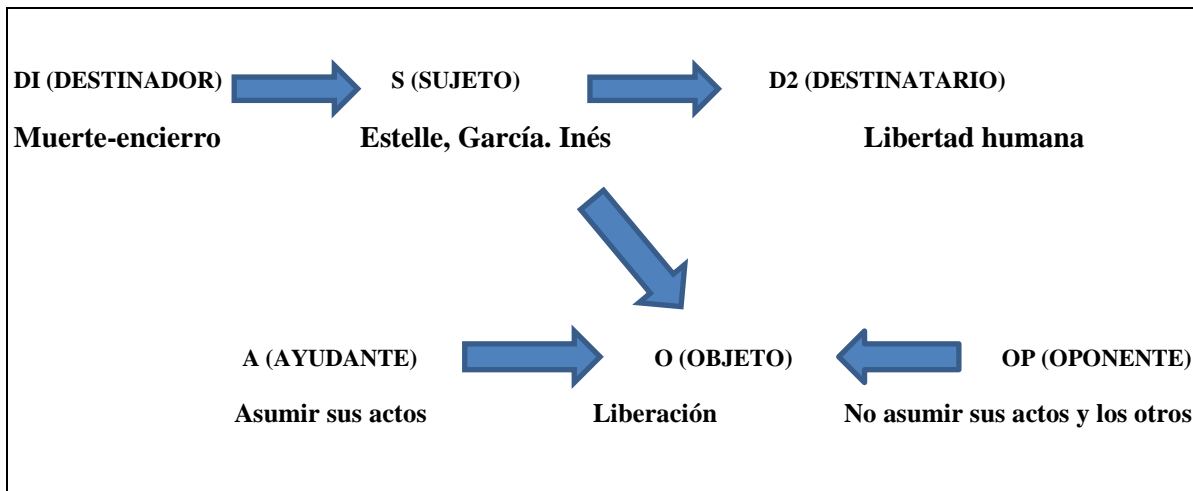
La estructura actancial aparece cada vez más como susceptible de explicar la organización de lo imaginario humano, proyección tanto de universos colectivos como individuales.

(Calvo, 2007, citando a Greimas, p. 61).

4.1 Aplicación de la semionarrativa de Norma Calvo al análisis de la sintaxis narrativa de la obra *A puerta cerrada*

Por medio del modelo actancial encontramos la estructura profunda del texto y por lo tanto hallamos la estructura profunda de la representación, lo cual nos permite comprender cómo se configura el rol social (comportamiento) de los personajes con respecto a la situación que plantea la obra.

A continuación haremos una propuesta de aplicación del modelo actancial a la obra de teatro *A puerta cerrada*, propuesto por Norma Calvo, quien realiza ajustes al modelo de Greimas y Anne Ubersfeld, su propuesta de esquema es el siguiente:



(Cuadro 15, esquema actancial Norma Calvo)

A partir de éste esquema general de análisis de la obra se realizará un posterior análisis por personajes, para ubicar las figuras semióticas vinculadas a representaciones que plantea la obra. Al referirse a su esquema Calvo (2007) comenta:

Este fácil sistema, nos proporciona aquello que numerosos teóricos del teatro han intentado hallar de diversas maneras, esto es, el lograr la reducción del desarrollo de la acción a su extrema sencillez; a un esquema puro. A éste resultado se le llama fábula, en contraposición con intriga(...) Es decir, la fábula es la realidad objetiva que vemos reflejada en la obra, y por intriga o trama, la manera como el escritor refleja esa realidad y para organizarla valiéndose del lenguaje; el empleo del tiempo, y el uso del espacio. (p. 68).

El DESTINADOR es la muerte, el encierro, que ubica a los personajes en la situación siguiente: son conducidos por un MOZO a un cuarto de hotel, a una habitación a puerta cerrada, como la que hemos descrito al inicio del presente capítulo. El mozo de hotel es el AYUDANTE según el modelo actancial propuesto, ya que los conduce a la habitación y por lo tanto los pone en una situación en la cual les tocará enfrentar a otros y revisar sus

acciones. EL DESTINADOR: muerte-encierro, propuesto por el autor, determina que los personajes se hallen en una situación que es común a todo ser humano y aunque cada uno de ellos pertenezca a clases sociales, situaciones humanas y económicas distintas, enfrentan una misma situación aunque por diversos motivos. Lo que vamos a descubrir a lo largo de la obra es la manera como ellos se comportan frente a este hecho propuesto, cual es el tipo de comportamiento que asumen y cómo van a darse las transacciones de status entre ellos, de acuerdo a las valoraciones de cada uno con respecto a los hechos que han sucedido y los que están por suceder, así como de las acciones que llevarán a cabo los otros personajes derivadas de tales hechos.

En lo que respecta a García, éste esperaba llegar al infierno y encontrarse con una serie de objetos de tortura y al verdugo, pero lo único que encuentra son tres canapés, una estatua de bronce y un cortapapeles. El *sujeto* García, desea liberarse de aquella situación. El ayudante es el MOZO en la medida en que le pone en situación de enfrentarse con los demás personajes y con la situación, dándole la posibilidad de asumir sus acciones. El *oponente* es el *otro*, en este caso los demás personajes Inés y Estelle, y su propia resistencia en asumir sus actos.

Si pasamos al análisis de la estructura discursiva mediante la sintaxis narrativa podremos observar como los componentes figurativos adquieren contenidos específicos.

Como telón de fondo, que es el sujeto de enunciación –*tenemos el tema de la libertad* -, que desdobra el YO-AQUÍ-Y-AHORA, en la construcción espacio-temporal de la enunciación. La semántica discursiva a través del procedimiento de la tematización, establece como temas concretos: la responsabilidad sobre los actos, y el tema del *otro*. En lo que respecta a

la figurativización, por medio de figuras semióticas vinculadas a la representación, en el caso de García tenemos la COBARDÍA, en el caso de Estelle el EGOÍSMO y en el caso de Inés la CRUELDAD.

Respecto a la tematización que plantea la obra encontramos la reflexión sobre el ser humano, planteado por el autor tanto en su obra filosófica como en su obra dramática. El existencialismo para Sartre es una filosofía de la acción, como lo plantea Rousseau: “El existencialismo no es una delectación lúgubre, sino una filosofía humanista de acción, de esfuerzo, de combate y de solidaridad”.³⁷

El tema central planteado por Sartre en *A puerta cerrada* es el de la responsabilidad y la libertad. Sartre no entiende al ser humano sino en tanto que un ser libre, y ésta libertad en tanto movimiento y en relación con los otros. En el caso de la obra ésta reflexión se observa en la frase que pronuncia el personaje García: *El infierno son los demás*.

Por otra parte, en términos de acción, la obra gira alrededor del tema de la imposibilidad de relacionarnos con los otros seres humanos; es en ese intento por acercarnos a los demás que se develan nuestras debilidades y contradicciones humanas. Sartre transfigura esas temáticas en los personajes de la obra: García, Estela e Inés, vinculadas a representaciones como la cobardía, el egoísmo y la crueldad respectivamente.

El personaje de García representa la COBARDÍA, y ésta se expresa en la incapacidad del personaje de ASUMIR SUS ACTOS, en el caso de la obra *A puerta cerrada* a través del deseo de huir. Observamos entonces que en lo que respecta al destinatario: LA LIBERTAD HUMANA que proponemos en el análisis actancial, García la entiende en términos de

³⁷ Francés (Francia). André Rousseau Jean Paul Sartre el filósofo de la nada. En letras del Ecuador, No 13, Quito CCE, 1946, p.20.

escape, evasión, de huida. La crítica que hace el autor a esta acción de HUIR, es importante respecto a la temática central que plantea la obra, puesto que la forma como García se presenta en un inicio ante los *otros* -ante la sociedad- es “inofensiva”. García es un periodista un “hombre de letras” que escribe en un diario pacifista, ha sacado a su mujer de la “mala vida”, pero cuando estalla la guerra no asume el rol de denuncia que todos esperan de él frente al HECHO de violencia que significa la guerra, sino que adopta un rol de héroe/víctima al negarse a escribir y consecuentemente ser fusilado. Pero lo que oculta García -y devela ya al final de la obra debido a la presión que la mirada de Inés ejerce sobre él-, es el hecho de que lo fusilaron, no por negarse a escribir, sino por desertor o sea por COBARDE. Como se observa en el diálogo de la obra, (Sartre, 1947)

- García: ¿Es posible juzgar la vida de un hombre por un solo acto?
- Inés: ¿Y por qué no? Durante mucho tiempo te permitiste mil pequeñas debilidades a cuenta de que al héroe todo le está permitido. Pero cuando llegó el momento de la verdad te pusieron frente al paredón ¿y qué hiciste? Tomaste un bus a la frontera.
- García: Yo no, yo la elegí
- Inés: Entonces demuéstalo. Sólo los actos deciden lo que uno realmente ha querido.
- García: Eres una víbora, ¡tienes respuesta para todo! (p.39)

El tema de la cobardía también se observa en la relación de García con su mujer. “Yo la había sacado de mala vida, como se dice” (Sartre, 1947, p. 14), se presenta a sí mismo como un héroe, pero luego observaremos en su confesión, -cuando hablan con “franqueza”- que la torturaba humillándola. Por el hecho de haberla “salvado”, y porque ella nunca le reprochó nada, se permitía “mil pequeñas debilidades a cuenta de que al héroe todo le

estaba permitido” (Sartre, 1947, p. 39). Es decir, García es un cobarde tanto hacia “afuera”, en relación con la sociedad, como hacia “adentro” en la intimidad de su hogar. Para él, sin embargo, pesa más la mirada externa, lo que otros piensen de él –tanto sus ex-compañeros de trabajo e Inés- que la reflexión sobre sus propios actos. De esta forma esta “condenado” a la mirada de los demás: “El infierno son los demás” (Sartre, 1947, p. 41).

En lo que respecta al personaje de Inés, el segundo personaje en llegar al “infierno”, y gran antagonista de García y Estelle, podemos analizar lo siguiente:

El personaje de Inés Serrano (española en el texto y quiteña en el montaje) representa la CRUELDAD, y ésta se devela en la capacidad del personaje de ASUMIR SUS ACTOS con absoluto cinismo, en el caso de la obra *A puerta cerrada*, Inés desafía la situación al aceptar sin ningún temor su condena, ella *sabe* por qué y para qué está en esa habitación. Respecto al destinatario LA LIBERTAD HUMANA, no intenta huir como en el caso de García, sino que entiende esta libertad como la posibilidad de reconocer sus propios actos de ASUMIRLOS y “forzar” a los otros a reconocer los suyos, mantiene su rol tal como lo ejerció cuando estaba viva. Inés busca insistentemente la manera de develar a los otros personajes en sus propias trampas, evidenciar la farsa y la mentira de sus respectivos roles del “héroe” y la “santita”. Inés no tiene “pelos en la lengua”, su lenguaje es directo y mordaz, como lo podemos observar en el diálogo siguiente, Sartre (1947)

Inés: ¿Y para quién representan esta comedia? Si estamos en familia
Estelle: ¿En qué familia?
Inés: En la familia de los asesinos, estamos en el infierno nenita, y aquí no se
 condena a nadie por error. Estamos en el infierno, condenados,
 ¿condenados!
Estelle: ¡Cállese!

Inés: Está condenada la santita, condenado el héroe irreprochable. Hubo gente que sufrió por nuestra causa, y ahora hay que pagarlo

García: (avanzando hacia Inés con las manos abiertas) ¡¿Se va a callar o no?!
(p. 15).

Inés es homosexual y esta elección sexual la ha puesto en situación de asumirse y de asumir incluso la desaprobación social de dicha elección. Esa capacidad de encontrarse en permanente confrontación con un medio hostil, le ha obligado a desarrollar roles y construir estrategias de sobrevivencia marcadas por un comportamiento agresivo y defensivo al mismo tiempo.

Su interés respecto a los otros personajes será el obligarlos a asumir sus actos, el engaño y la cobardía le resultan repulsivos.

La metodología de acción para lograr este objetivo, en el caso de Inés, es a través de la violencia psicológica que ejerce sobre los otros dos personajes. Es una persona cínica, entiende que ya no tiene nada que perder, y por eso irá tras lo que ella persigue hasta las últimas consecuencias. Sartre (1947)

García: Vamos Inés, abra las manos, suelte la presa

Inés: ¿Tengo yo cara de soltar una presa? Aquí hay muchas trampas colocadas para usted García, especialmente para usted, así que ocúpese de sus propios asuntos. Si nos deja en paz a la muchachita y a mí, quizá yo pueda ayudarle (...) (p.27).

En el caso del personaje de Estelle (francesa en el texto y “riobambeñita” en el montaje) representa el EGOÍSMO. Estelle es una mujer incapaz de pensar en alguien que no sea ella misma. La mueven intereses individuales y no muestra interés alguno por los demás, por lo

que puedan pensar, sentir o hacer. Es el símbolo del individualismo presente en la modernidad. Respecto al destinatario LA LIBERTAD HUMANA, Estelle la entiende en términos de SU LIBERTAD POR ENCIMA DE LA DE LOS DEMÁS. No hay más que una libertad y un derecho que el suyo propio. La intencionalidad de los otros no le interesa y por eso para ella los demás son objetos, están degradados a la categoría de “cosas”, son cosificados, en esta medida y consecuentemente ella también se cosifica a sí misma.

Estelle no acepta ni asume el hecho de estar muerta, prefiere llamarse a sí misma “ausente”; simula ignorar los motivos de su condena, en su opinión se encuentra ahí “por error”, o por cosas del *azar*. Pretender hacer como si nada hubiese ocurrido, relativizando o negando la situación.

La forma de Estelle para no asumir sus actos es negar haberlos llevado a cabo; busca convencer y convencerse a sí misma de su “inocencia”. Su estrategia de acción y consecución de deseos es la seducción, aspira cumplir y satisfacer el “ideal del deseo masculino”: rubia, sexy, bella e ingenua. Su rol de “rubia tonta” le ha sido útil, y alrededor de dicho rol surgen una serie de posibilidades y estrategias ya que ella se sabe “deseada” y éste es su as bajo la manga.

Por lo tanto, podemos concluir el presente análisis reconociendo a los personajes de la obra de Sartre como seres enajenados, se han convertido en observadores neutrales para que no les afecte lo que sucede a su alrededor, seres “pacientes” en el sentido de que esperan que “algo suceda”, por eso nunca ven lo que sucede, su actitud de observadores pasivos los convierte en seres *indolentes*. Son seres que no se comprometen, sino a lo que dice la “razón científica neutral”. Son seres incapaces de sentir *compasión* por el otro y por sí mismos.

Respecto al OBJETO LIBERACIÓN, los tres personajes la entienden de manera diferente. Para García la liberación es evadirse de la realidad, del aquí y ahora que vive el personaje, es decir su único interés es salir de la habitación. Frente a este deseo Inés como oponente y antagonista principal de García intenta hacerle ver la necesidad de tal aspiración. Cerca del final de la obra cuando la puerta se abre, se evidencia sus roles con respecto a la situación del encierro. García es incapaz (COBARDÍA) de salir de la habitación, Estelle intenta arrojar fuera de la habitación a Inés (EGOÍSMO) con el apoyo de García, e Inés busca permanecer en la habitación sólo con Estelle y deshacerse de García (CRUELDAD). Es interesante observar en esta escena como se devela el hecho de que la única liberación posible en tal situación es aceptar la presencia del otro.

GARCIN: ¡Abran! ¡Abran! Lo soportaré todo: los cepos, las tenazas, el plomo derretido, las pinzas, el garrote, todo lo que quema, todo lo que desgarras; quiero sufrir normalmente. Antes cien mordeduras, antes el látigo, el vitriolo..., todo antes que este sufrimiento interior, este...fantasma de sufrimiento que roza, que acaricia y que nunca hace demasiado daño. (Coge el picaporte de la puerta y lo sacude.) ¿Abrirán de una vez? (La puerta, bruscamente, se abre, y GARCIN está a punto de caer.) ¿Qué es esto? (Un largo silencio.)

INÉS: Vamos, García... Váyase.

GARCIN: (lentamente.) Me pregunto por qué se habrá abierto.

INÉS: ¿Qué está esperando? ¡Hale, márchese!

GARCIN: No, no voy a irme.

INÉS: ¿Y tú? (A ESTELLE. ESTELLE no se mueve. INÉS se echa a reír.)
Entonces, ¿quién? ¿Cuál de los tres? La vía está libre. ¿Quién nos retiene?
¡Ah, es para morirse de risa! Resulta que somos inseparables. (ESTELLE se abalanza, por detrás, sobre ella). (Sartre, 1947, p. 32)

En la obra los tres personajes son incapaces de modificar su comportamiento, es decir, no logran llegar a un entendimiento y reconciliación con los demás, no logran “vivir” en paz; sin embargo, entienden al final de la obra, que su liberación de algún modo tiene que ver con aceptar la presencia del otro en ese espacio compartido y aceptar el hecho de permanecer juntos en tal situación para siempre. Sartre (1947)

GARCIN: ¿Y no será de noche nunca?

INÉS: Nunca.

GARCIN: ¿Y tú me verás siempre?

INÉS: Siempre.

(GARCIN *abandona a ESTELLE y da algunos pasos por la habitación. Se acerca a la estatua.*)

GARCIN: La estatua... (*La acaricia.*) ¡En fin! Este es el momento. La estatua está ahí; yo la contemplo y ahora comprendo perfectamente que estoy en el infierno. Ya os digo que todo, todo estaba previsto. Habían previsto que en un momento..., este..., yo me colocaría junto a la chimenea y que pondría mi mano sobre la estatua, con todas esas miradas sobre mí... Todas esas miradas que me devoran... (*Se vuelve bruscamente.*) ¡Cómo! ¿Solo sois dos? Os creía muchas más. (*Ríe.*)

Entonces esto es el infierno. Nunca lo hubiera creído... Ya os acordaréis: el azufre, la hoguera, las parrillas... Qué tontería todo eso... ¿Para qué las parrillas? El infierno son los demás.

ESTELLE: ¡Amor mío!

GARCIN: (*Rechazándola.*) Déjame. Ella está con nosotros. No puedo estar contigo cuando ella me mira.

ESTELLE: ¡Está bien! Ya no nos verás más. (*Coge el cortapapeles de la mesa, se precipita sobre INÉS y le asesta varias puñaladas.*)

INÉS: (*Se debate riendo.*) Pero ¿qué haces, qué haces? ¿Estás loca? Tú sabes de sobra que ya estoy muerta.

ESTELLE: ¿Muerta? (*Deja caer el cuchillo. Una pausa. INÉS recoge el cuchillo y se apuñala con rabia.*)

INÉS: ¡Muerta! ¡Muerta! ¡Muerta! Ni cuchillo, ni veneno, ni cuerda. «Ya está hecho», ¿comprendes? Y estamos juntos para siempre. (*Ríe.*)

ESTELLE: (*Se echa a reír.*) ¡Para siempre, Dios mío, qué cosa tan curiosa! ¡Para siempre!

GARCIN: (*Ríe mirando a las dos.*) ¡Para siempre! (*Caen sentados, cada uno en su canapé. Un largo silencio. Dejan de reír y se miran. GARCIN se levanta.*) Bueno, sigamos. (*Telón.*)(p. 35)

Con este final, la idea de Sartre: *Estamos condenados a ser libres* adquiere sentido, en la medida en que esa libertad, en términos de relación con los otros, es una condena porque no podemos incidir ni manipular la intención del otro ser humano, sin entrar en el “infierno”, por lo tanto nuestra acción e intención estará siempre atravesada, mediada, por la intención y acción del otro.

Podemos decir que los personajes de la obra *A puerta cerrada* terminan logrando su LIBERACIÓN, de alguna manera, al comprender que no pueden escapar ni de sí mismos, ni del otro, que están condenados a la presencia del otro. Sin embargo están condenados, justamente porque sus Oponentes impiden al mismo tiempo que se pueda ejercerse de manera absoluta su LIBERTAD HUMANA y por lo tanto lograr su LIBERACIÓN. De todas maneras se puede decir que logran, al fin y al cabo, reconocerse a sí mismos como sus principales Oponentes, y por otra parte, se reconocen, en la posibilidad de reconocer sus actos, a sí mismos como Ayudantes.

4.2 Interpretación de los resultados de las fichas de observación con respecto al enfoque sociológico y teatral

A continuación procederemos a realizar una comparación o contraste entre los resultados obtenidos en el análisis cuantitativo de los cuadros de los indicadores de las dimensiones,

con la teoría del marco teórico, para confirmar o no la teoría. En este caso vamos a comparar la escena I, II y III con los resultados de los cuadros con respecto a cada uno de los personajes de manera individual, para lo cual los vamos a identificar con las letras Estelle “E”, García “G” e Inés “I”.

La situación límite en la que se encuentran los personajes de la obra *A puerta cerrada* podría motivar relaciones solidarias que permitan un acercamiento entre ellos; pero lo que provoca desde el primer encuentro entre los personajes García, Inés y Estelle es el rechazo inmediato.

Si de acuerdo a la propuesta sociológica de Goffman las relaciones entre las personas se establecen desde parámetros socialmente aceptables, y dentro de límites establecidos, dentro de un marco referencial³⁸; consecuentemente el comportamiento se regula de acuerdo a la norma y convención social, en donde la tendencia es ocultar lo que no es conveniente que se revele. De ésta manera los personajes de la obra se muestran como seres “domesticados”. La fiera (o la sombra) permanece oculta, late en el interior, pero no es el momento de sacarla a la luz, porque con la fiera aparecerán las cicatrices, las equivocaciones, es decir lo humano. Es ésta imperfección humana la que les recuerda a los personajes su condición mortal, la que da cuenta de su finitud, frente al hecho de que están muertos.

Es necesario, entonces, volver sensibles los problemas que no han resuelto “en vida”, pero al mismo tiempo son incapaces de reconocer sus actos. Lo que en realidad intenta plantear

³⁸ Un marco es un límite imaginario que se coloca en torno a un conjunto de signos para considerarlos en su unidad y diferenciarlos respecto a lo que queda fuera del marco. Los marcos se utilizan para estructurar la experiencia, y para transformarla, sometiendo la secuencia de signos enmarcada a distintas modulaciones, manipulaciones o recontextualizaciones.

Sartre es la incapacidad de los personajes para comprender el tema de la libertad, es decir, el tema de la intencionalidad humana. Para entender esa libertad que posee el ser humano y que Sartre la plantea como: *estamos condenados a ser libres*, tenemos que aceptar al otro, porque el ser humano es un ser en relación con otros seres humanos, no podemos entender el comportamiento humano de otra manera; y en este sentido el tema de reconocer la diferencia y aceptarse a sí mismo como diferente es fundamental.

Las relaciones de poder y status que se establecen en la obra *A puerta cerrada* están marcadas por la imposibilidad. Los tres personajes se encuentran encerrados para siempre y están obligados a relacionarse entre sí, no tienen otra salida. Se encuentran “condenados” debido a la incapacidad de asumir sus actos, lo cual tiene que ver con cómo me relaciono con *el otro*, el infanticidio, la cobardía y la crueldad. Frente a ésta situación buscan la manera de sortear tal responsabilidad de distinto modo (mienten, evaden, culpan, castigan).

En tal situación los disfraces y máscaras no funcionan, están “desnudos” frente al otro, no hay lugar en dónde ocultarse, ni hacia dónde huir, ni con qué fantasear (las imágenes de “visiones de lo que ocurre en la tierra” que propone la obra van desapareciendo hasta que sólo queda el espacio en el que se hallan confinados); no les queda más que develarse tal cual son, por eso se “confiesan”. Pero la confesión tampoco es suficiente, luego de descargar en el otro sus culpas, los invade nuevamente la sensación de vacío, de nada. ¿Cómo darle sentido a la situación en la que se encuentran? ¿Cómo “vivir” bajo la mirada constante de los demás?

La obra evidencia un problema “más profundo” que nos lleva a entender la idea que propone Sartre: *“El infierno son los demás”*, traducida como la incapacidad de construir

relaciones humanas solidarias y entendiendo que es ésta imposibilidad la que produce sufrimiento y sin sentido en el ser humano. Entonces varios de los temas que aborda la obra están marcados por la necesidad de superar esa limitación que les impide reconocerse como seres humanos más allá de su género, clase social o situación económica.

Se observó que los tres roles mencionados partían en un primer momento de un estereotipo propuesto por el autor, para posteriormente, durante el transcurso de la obra, ser desenmascarados para que salga a la luz el “rostro oculto” de cada uno de ellos.

Es interesante haber llevado a cabo este “desnudamiento-desenmascaramiento” de los personajes a través de un proceso de comprensión, por parte de los actores, del comportamiento que cada uno de ellos adquiriría de acuerdo a las situaciones por la que los roles “pasan” a lo largo de la obra. Será justamente el intercambio entre actor-personaje y el intercambio entre actores/personajes en el cual se irán develando “los secretos”, y produciendo una serie de eventos inesperados y conflictivos, o al modo de decir de Goffman una serie de “disrupciones”, que sostienen entre sí los personajes García, Estelle e Inés, y que evidencian las transacciones de status que propone tanto el texto como la escritura escénica.

La proyección inicial del individuo lo compromete con lo que él se propone ser y le exige dejar de lado toda pretensión de ser otra cosa; sin embargo dentro de la interacción se dan quizá hechos que contradigan, o desacrediten o arrojen dudas sobre tal proyección, estos son sucesos disruptivos y provocan que la situación se detenga en un punto de confusión y desconcierto, experimentándose el tipo de anomia que se genera cuando el pequeño sistema social de la interacción cara a cara se derrumba. (Goffman, 1994, p. 24).

Es, por lo tanto, este juego de información, un ciclo infinito de secreto, descubrimiento, falsa revelación, y descubrimiento, el que llevan a cabo ambos actores en el escenario; resultado de un tipo de mutuo control que reestablece la simetría en el proceso de comunicación y permite llevar a cabo el mencionado juego tal. Para Goffman la (situación proyectada o “proyección inicial”) tiene un carácter moral muy particular y que descansa en la idea siguiente:

La sociedad está organizada sobre un derecho moral del individuo a esperar que otros lo valoren y lo traten de un modo apropiado. Por tanto el individuo que implícita o explícitamente pretenda tener ciertas características sociales deberá ser en realidad lo que alega ser, y también renuncia a toda demanda a ser lo que no parece ser, renunciando al tratamiento apropiado en este caso. Los otros descubren que el individuo les ha informado acerca de lo que “es” y de lo que ellos deberían ver en ese “es”. (Goffman,1994, p.26).

Frente a las *disrupciones* que se presentan en tales situaciones, como la que acabamos de analizar de la obra en cuestión, los personajes llevan a cabo ciertas prácticas, o estrategias, para sostenerse dentro de la definición de situación que se han planteado.

En el proceso de una puesta en escena, el director y los actores y actrices, parten de la idea de que la tarea escénica consiste en construir los códigos que “vehiculizan” el mensaje de la obra; entendiendo a los actores-personajes como portadores de signos o vehículos de dichos signos. Esto permite, por otra parte, que los otros actores que participan en la puesta en escena sepan lo que se espera de ellos y lo que ellos esperan del director. Tal como lo plantea Goffman en la mencionada investigación cuando al hablar de “actitudes, creencias y emociones” plantea que estas solo pueden ser descubiertas de manera indirecta, a través de una “conducta expresiva involuntaria”. Esto provoca la necesidad por parte de los

actuates de controlar la conducta de los otros, con la finalidad de transmitirles la impresión que a éstos les interesa de acuerdo a *su plan*.

Este comportamiento, en el caso del teatro, deberá ser calculado, y no como en la “cotidianidad” en donde surge de manera más bien espontánea. Dicho comportamiento responde por lo tanto a la tradición de un grupo o status social que requiere un determinado tipo de expresión, a tradiciones propias del rol, lo que produce una determinada impresión y no otra. Esto hace que una determinada definición de la situación se proyecte o no de manera eficaz y se comprenda que prevalece un determinado estado de las cosas.

De esta manera, a través del comportamiento del personaje, se están vehiculizando una serie de significaciones que nos brindan información o nos dan cuenta de quién es, a qué se dedica, cuáles son sus intereses y deseos, y sobre todo, qué espera un personaje de los otros personajes. Preguntas que desde su lugar el espectador también se plantea y son contestadas desde el escenario por los actores, determinadas por la lectura que pueda o no llevar a cabo el público respecto a lo que el actor está proponiendo desde la escena.

Por lo tanto, el actor es un constructor de signos, codificados a través de su comportamiento en el intercambio escénico (¿qué hace? y ¿cómo lo hace?) que establece con los otros personajes, y a su vez son develados por el espectador.

Para entender cómo se construye éste comportamiento, desde el intercambio escénico entre los actores y su diálogo con el espacio, los objetos y el texto, se analizaron tres escenas de la puesta de la obra “A puerta cerrada”, partiendo de los indicadores propuestos para analizar la dimensión comportamiento.

4.2.1 Indicadores de comportamiento: La relación dominio/sumisión (sirviente/amo o víctima / verdugo)

En lo referente a los indicadores de la acción física que componen lo que Goffman denomina *la conducta expresiva involuntaria*, de la cual forman parte también las actitudes, creencias y emociones del actor-personaje, hemos constatado como las mismas sólo pueden ser descubiertas de manera indirecta.

Dentro de la dinámica de la escena se evidencia el interés de cada uno de los personajes, DESDE ESTE PUNTO DE VISTA DEL STATUS, ES DECIR DE LA RELACIÓN DOMINIO/SUMISIÓN, por lograr el control de la conducta de los otros, es decir, el trato con el que le corresponden unos y otros, que según Goffman: *Se logra transmitiendo a los otros la impresión que interesa transmitir de acuerdo a su plan*, o a su objetivo personal en el caso del actor.

Desde la perspectiva del STATUS, desde el cual se ubican los personajes en la obra, que es el que determina su COMPORTAMIENTO y ROL SOCIAL, se producen una serie de transacciones³⁹ de status que evidencia cómo el orden de poder se disputa y transgrede. Esta disputa está marcada básicamente por los objetivos que persiguen cada uno de ellos en escena, planteados en la obra en términos de dominio/sumisión y, por tanto, de control sobre el otro. El tener o no poder sobre el otro de alguna manera, sea a nivel físico o psicológico, determina su “status”. Este deseo de posesión magnifica el hecho de que lo más importante en esa situación ES EL OTRO y en este caso se vuelve de supremamente importante QUÉ TIPO DE ROL ASUMO de acuerdo al orden social que se va imponiendo.

³⁹ Intercambio de lugares de poder, Keith Johnstone lo explica como “el balancín” en donde se desarrolla el intercambio acción y reacción entre los actores. 5

El tema de cómo los roles se van modificando y “circulando” a la largo de la obra es un elemento de sustancial valor para ser tomado en cuenta; los roles tanto de verdugo como de víctima se configuran y van “pasando de mano en mano” circulando entre los personajes y acentuando la importancia del tema de ¿CUÁL? es la elección y ¿CÓMO? y hasta ¿DÓNDE? estoy dispuesto a ASUMIR TALES ROLES; porque eso determinará tener o no el DOMINIO sobre la situación.

Nos preguntamos entonces: ¿Por qué asumir tales roles? (verdugo/víctima) Quizá porque son los roles que con mayor fuerza promueve este sistema capitalista: no hay verdugos sin víctimas, y al revés, (como otros roles binarios tales como: triunfador/perdedor; amo/esclavo, etc.) Este modelo requiere de ambos para poder operar adecuadamente. La obra es, entonces, una metáfora del ser humano atrapado en un sistema de relaciones de poder binario, -que se traduce en relaciones “perversas”- incapaz de promover otro tipo de relaciones. Los personajes intentan desesperadamente hacer que dichos roles funcionen en tal situación, y de manera necia insisten en sostenerlos sin comprender su inutilidad, sin comprender que la situación exige otro tipo de COMPORTAMIENTO, quizá una RECONFIGURACIÓN DE ROLES. Insisten en que el otro se convierta en prótesis de su intención. De esta manera se cosifican y cosifican al otro, atrapados el círculo se cierra, el infierno son los demás -como afirma Sartre-.

4.2.2 El comportamiento y la configuración del rol, como resultado de la interacción, a través de las transacciones de status

Como bien lo plantea Goffman, es a través del lenguaje no verbal o paralingüístico que el actuante, y en nuestro caso el actor, construyen su COMPORTAMIENTO y por lo tanto su

interacción. Es decir la reconfiguración de roles se produce como resultado de un cambio o ajuste del comportamiento respecto a los modos de la acción.

Una vez llevado a cabo el análisis de las transacciones de status en la primera escena, podemos observar como dicha lectura ayuda a perfilar el COMPORTAMIENTO PSICOFÍSICO de los personajes de la siguiente manera:

4.2.2.1 Análisis de la dimensión comportamiento personaje Estelle (E)

En cuanto al tipo de comportamiento observado a partir del análisis cuantitativo de las tablas de los resultados de la observación en lo que respecta a las transacciones de status llevadas a cabo por el personaje “E” podemos decir lo siguiente:

En lo que respecta a las transacciones de status presentes en los diálogos observamos una tendencia a “subir su status” por encima de los demás, utilizando como estrategia subirse a sí misma, bajar el status del lugar degradándolo y bajar a los otros personajes despreciándolos de manera “indirecta” a través del falso halago y la falsa modestia, lo que determina además un comportamiento de carácter desagradable. El personaje “E”, intenta “caer en gracia y ganarse a los demás” con la finalidad de ser aceptada, utiliza el recurso de la “broma” – lo cual denota una incapacidad para comunicarse de manera directa con los demás ya que este recurso “camufla” las verdaderas intenciones del personaje, y al mismo tiempo resalta su tendencia a la evasión, cuando no recibe un reconocimiento externo. Sus actitudes definen un comportamiento egoísta ya que la única preocupación se centra en sí misma. “E” es un personaje que necesita del reconocimiento y de la aprobación de los demás; ella da sólo lo que ella exige para sí.

Como protagonista de la escena, intenta modificar el *statu quo* establecido con respecto a la *definición de la situación* planteada por el autor de la obra. “E” es una “jugadora de status alto” que, para ubicarse como *dominante* con respecto a la situación, utiliza como estrategia en las acciones físicas los modos de la acción rápidos/pesados/livianos, los mismos que definen en gran medida el carácter del personaje. Así, la rapidez en el movimiento, de acuerdo a las circunstancias, denota impaciencia y nerviosismo, ya que los modos de esfuerzo fluctúan entre livianos y pesados yendo de un extremo a otro.

En lo que respecta al texto, en el caso del personaje “E” podemos constatar que no comunica, degrada el lugar y evade la situación en la que se encuentra, direccionando la atención hacia los temas que son de su interés; de ésta manera busca tener el control manipulando la situación. En lo que respecta al espacio y los objetos en él dispuestos, en este caso los sofás y la estatua, deja claro el hecho de que le parecen de mal gusto y que no satisface su nivel de exigencia, lo cual afirma una vez más su intención de (degradar el lugar).

A lo que atañe al comportamiento, en sus acciones físicas, observamos que su tendencia es hacia la incomunicación, maltrato y evasión; ya que no busca establecer ningún tipo de acercamiento o contacto “sincero” con los demás, les da la misma atención que a los objetos, cosificándolos. No dialoga, es decir, no establece un intercambio a través del texto. Este aislamiento es una estrategia para no involucrarse con los otros ni participar de la situación, mantenerse al margen, le procura un poco de paz y tranquilidad con respecto a la hostilidad del medio.

En lo que respecta a los acercamientos y alejamientos podemos observar que hay un equilibrio entre éstos. El personaje se desenvuelve cómodamente por la habitación, va y viene según su antojo, se emplaza como la “dueña del lugar”, la cual es otra característica de comportamiento de un “jugador de status alto”. Además, no pide permiso, sino que se toma el espacio y dispone de él y de quienes en él se encuentran.

Respecto al tema velocidad es seis a uno a la lentitud. El dinamo ritmo expresa la voluntad del personaje, en este caso un deseo de parecer que “tiene todo bajo control”, que es dueña de la situación y que puede desenvolverse adecuadamente según las circunstancias lo exijan.

Por lo tanto podemos concluir que en lo que a esta primera escena respecta, el tipo de transacciones de “status alto” en relación a lo que dice y a cómo lo dice; así como también las transacciones de status a través de las acciones físicas en el cómo de la acción reflejada a través de los modos de esfuerzo que utiliza dan como resultado un “comportamiento desagradable de carácter individualista/egoísta”.

En el caso de la segunda escena podemos advertir que en lo que respecta a las transacciones de status presentes en el texto, el personaje “E” es quien más se baja el status respecto a Inés, y a su vez baja su status degradándola.

En lo que concierne a los modos de la acción, observamos que E tiene más alejamientos. El tipo de movimiento tiene como cualidades, casi en igual proporción, la rapidez/lentitud, pesadez/liviandad. Dichas cualidades en los modos de la dinámica de la acción, dinamo ritmo, determinan un tipo de comportamiento de apariencia “inofensiva”, a través de actitudes que develan “incomodidad”, “perturbación” y “desconcierto”: E no se halla a

gusto en la definición de la situación propuesta por Inés que consiste en un intento por seducirla.

En cuanto al tipo de comportamiento presente en el texto, podemos decir que es desagradable con una tendencia a la evasión, con lo cual se aumenta el rechazo e incomodidad respecto al trato que le da “I”. En relación a la acción maltrata, evade y no comunica, lo cual refuerza la afirmación anterior.

En lo que respecta a la cantidad de acciones propuestas por el personaje podemos decir que “E” es una “jugadora de status bajo”, ya que es “sometida” por “I”. Sin embargo debido a la transacción de status alto que realiza “E” frente al último texto de “I”: *¿Por qué es un hombre?* (frente al desprecio y negativa de “E” a ceder a la seducción) y acción física de “E” (se levanta del sillón soltando unas provocadoras carcajadas y mirando con desprecio y sobre el hombro a Inés, mientras dice: *Sí porque es un hombre*). De ésta manera “E” sube su status vengándose de la burla de Inés, dejando en claro su desagrado; en esta acción se evidencia el hecho de que E “simula” ser inofensiva para de esta manera manipular afectivamente a Inés.

En cuanto a la tercera escena, en lo que respecta a la cantidad de acciones físicas, el personaje “E” tiene mayor cantidad, en modos rápidos y lentos, por lo cual podemos decir que es una “jugadora de status alto”, ya que propone una variedad de modos de la acción de acuerdo a las circunstancias que se van presentando, es decir, ocupa el espacio a su antojo según su necesidad. En lo que se refiere a las “transacciones de status alto” presentes en el texto, podemos observar que “E” es quien más se sube a sí misma y a los otros (en este caso a “G”) como estrategia de seducción, utilizando como procedimiento la cosificación de sí

misma y del otro (García); al mismo tiempo baja el status de “I” burlándose y despreciándole.

En cuanto al tipo de comportamiento presente en el texto, observamos que “E” comunica y ofrece un buen trato al personaje “G”: *¿No tendrá quizá un espejito que me preste?* Lo que define un comportamiento agradable a través de una actitud amable e incondicional. Este comportamiento también guarda correspondencia con las acciones físicas llevadas a cabo: se aproxima a García invadiendo su esfera íntima, sentándose en los brazos del sillón y dejando que él pueda olerla, que contemple su pierna desnuda y sus senos.

En lo que respecta a los símbolos de status, observamos que “E” pretende subir su status a través de su vestuario y de la utilería que emplea. Su traje de noche brillante, color turquesa, con escote pronunciado, deja al descubierto la espalda, el pecho, brazos y piernas; la estola de piel blanca, zapatos de tacones altos color plata brillantes y escotados, y las joyas, cartera, y un elaborado peinado contribuyen a subir su status.

En la escena entre “E” e “I” observamos que la primera no tiene el control de la situación ya que las transacciones de status suben y bajan, es decir fluctúan de manera constante, lo cual denota una búsqueda de dominio pero sin lograrlo. La estrategia que podemos observar en el texto por parte de “E” es de hacerse la “víctima” y fingir desmayo con el objetivo de llamar la atención de “G”, ya que este no le presta atención debido al “pacto” el cual consiste en no involucrarse por ningún motivo con el otro. “E” finge ser mable y seguir el juego a “I” con el objetivo de provocar y despertar el interés en “G”. “E” intenta seducirlo de manera indirecta utilizando a “I”. La resistencia de “E” ante las insinuaciones de “I” se observa en los resultados ya que de manera constante, aunque socapada, rechaza las

aproximaciones físicas de “I”, así como sus halagos y coqueteos: *Así está mejor, más denso, más cruel, unos labios para el infierno (...) Eres una mujer muy guapa Estelle (...) mírate en mis ojos, ¿qué ves en ellos?* Mientras pinta los labios de “E” y le respira en el rostro. En esta situación “E” lleva a cabo un “tira y afloja” constante para poder de ésta manera subir y bajar su status haciéndose la víctima, mientras bajar a “I”. Este comportamiento enardece a “I” ya que la insta a seguir intentado la conquista.

En cuanto a “I”, sus transacciones de status tienden a subirse a sí misma y subir a “E”, ya que en sus diálogos de la obra se revela la atracción que siente por ella: *¿No quieres que nos tuteemos? (...) si quieres yo puedo servirte de espejito.* Podemos decir que “I” ha quedado “prendada por “E” apenas esta ha ingresado a la habitación “I”: *Inés Serrano, encantada. (...) Qué lástima no tener flores para darle la bienvenida.* Se observa disfrute y placer en sus textos, el lenguaje que utiliza es amable y delicado; se encuentra fascinada por la belleza de “E” y encuentra divertido su comportamiento al darse cuenta como esta intenta aparentar que tiene todo bajo control, “E”: *Pero que habitación tan horrible, y esos canapés miren como lo has puesto, parece que estuviese en casa de mi tía María.* Inés lee entre líneas las palabras de “E”, aguza su vista y oído y comprende el temor que sacude a la mujer. Su estrategia es subir el status de “E” halagándola y en consecuencia subirse a sí misma al tratarla con gentileza, y por otra parte bajar el status de “G” aprovechando la situación en la que éste se halla debido a la sorpresa que la acusación de “E” provoca en él; también porque nota el interés de “G” por “E” le otorga, desde ya, el rol de rival. En los diálogos de “I” observamos un comportamiento encantador con “E” y otro muy distinto con “G” al que trata de manera displicente y hasta grosera.

4.2.2.2 Análisis del comportamiento personaje García “G”

En lo que respecta al comportamiento del personaje “G”, observamos que en la primera escena el número de sus acciones físicas corresponden a la mitad del número de los diálogos, podemos decir que el personaje “G” mantiene una tendencia a la inacción a lo largo de la escena; se desplaza únicamente al final obligado por “I”, lo que evidencia su temor. El dinámico ritmo marcado por modos rápidos y livianos en el tipo de movimiento denota nerviosismo e inseguridad. Su comportamiento es desagradable ya que no comunica y evade a los demás, lo que evidencia un status bajo dentro de lo que exige la situación, al mismo tiempo devela el carácter cobarde del personaje, al no atreverse a accionar si no ante las órdenes de “I”.

Su comportamiento devela además un rechazo a la situación, así como a los demás otros personajes, no quiere establecer ningún tipo de contacto; prefiere pasar inadvertido, rechaza de manera brusca a “E” haciéndole notar su equivocación al confundirlo con el “verdugo”. Su comportamiento es más bien esquivo, no participa de manera activa en la situación, atiende de manera formal y distante a “E”. El maltrato a nivel de acciones se observa básicamente en cómo observa a “E” ya que es invasivo al fijar su mirada de manera insistente, sin ningún pudor, los pechos, piernas y nalgas de “E”, al mismo tiempo sus gestos con la boca (como morder sus labios y saborear) resulta desagradable para “I”.

En los pocos diálogos que tiene el personaje, las transacciones en el texto tienden a bajar el status de “E” y subírselo a sí mismo. Frente a la definición de la situación “G” prefiere no involucrarse, si lo hace es únicamente por exigencia de “I” no por voluntad propia, su trato es poco gentil e introvertido, se advierte en los tres diálogos que tiene a lo largo de la

escena. Tal actitud es resultado del primer encuentro con “I” en la escena anterior en la cual ha sido objeto de constante maltrato, abiertas amenazas y críticas a su comportamiento corporal, producto del miedo que le provoca la situación.

En la tercera escena podemos observar que “G” es quien tiene un mayor número de textos, acercamientos, y modos pesado en sus acciones secundarias. En relación a las acciones, textos y modos del movimiento “G” es un “jugador de status bajo” con respecto a “E” y un “jugador de status alto” con respecto a “I”. En cuanto a las transacciones de status bajo presentes en el texto de la escena, el personaje “G” es quien más se baja a sí mismo al no sentirse capaz de “satisfacer” las exigencias de “E”. En cuanto al tipo de comportamiento a través de sus diálogos observamos que en el personaje “G” hay una tendencia a ser agradable con el personaje “E”, un maltrato hacia “I”, pero al mismo tiempo denotan inseguridad, ya que por una parte quiere ceder ante la voluntad de “E” pero a su vez teme la respuesta de “I”. Por ello no termina de decidirse y escoger una salida, sino hasta cerca del final de la escena, en la cual busca que “E” satisfaga sus necesidades y no satisfacer las de ella. En cuanto al tipo de comportamiento a través de las acciones llevadas a cabo por G estas se corresponden con lo observado en el tipo de comportamiento presente en el texto, y develan aún más claramente la actitud individualista del personaje, ya que no tiene un interés real en E sino que trata de utilizarla.

En cuanto a los símbolos de status, el personaje de G carece de ellos. En su caso sus prendas “usadas” y “simples” revelan escasez, por otra parte no le “sientan bien”, -es decir están estrechas en el caso de la camisa y demasiado flojas en el caso del pantalón- contribuyendo de esta manera a bajar aún más su status en cuanto a su aspecto físico externo se refiere.

4.2.2.3 Análisis de la dimensión comportamiento personaje Inés “I”

En la primera escena en cuanto a las acciones secundarias observamos que el número de acciones y diálogos es igual de elevado en ambos casos; por otra parte no hay desplazamientos sino hasta el final de la escena, siendo este rápido y liviano. En cuanto a los modos de la acción son de carácter liviano lo que refleja un control y calma en el comportamiento del personaje. En lo que a las transacciones de status respecto al texto se refiere “I” sube el status de “E”, al halagarle al hacerle cumplidos, y desprecia a “G” bajando su status, por lo tanto observamos que el tipo de comportamiento agradable con “E” sube su status y el maltrato a “G” también sube su status, porque éste acepta la humillación de la que es objeto por parte de “I”. En cuanto al tipo de comportamiento “I” establece relaciones de buen trato con “E”, comunica y asume lo que “E” propone en escena, al mismo tiempo maltrata al personaje “G”. El comportamiento de “I” en esta escena es mesurado, seguro y controlado. De la misma manera su comportamiento presente en las acciones secundarias se corresponde y guarda coherencia con respecto a sus diálogos, es decir es agradable con “E” y desagradable con “G”.

ESTELLE: (Sigue riendo.) ¡Y qué canapés tan horribles! Y miren cómo los han colocado. Me parece como si fuera el primero de año y estuviera de visita en casa de mi tía María. Cada uno tiene el suyo, supongo. ¿Este es el mío? (Al MOZO.) Imposible: nunca podré sentarme en él; es espantoso; yo voy de azul celeste y este es verde espinaca. ¡Qué horror!

INÉS: ¿Prefiere el mío? Si lo quiere...

ESTELLE: ¿Ese burdeos? Es usted muy amable, pero apenas cambia la cosa. No, ¡qué se le va a hacer! Cada uno su lote, ¡qué remedio! ¿Me ha tocado el verde? Pues me quedo con él. (Una pausa.) El único que, en rigor, no iría mal es el del señor. (Un silencio.)

INÉS: ¿Lo oye, García?

GARCIN: (Se sobresalta.) ¡Ah! El..., el canapé. Perdón. (Se levanta.) Es suyo, señora.

ESTELLE: Gracias. (Se quita el abrigo y lo echa en el canapé. Una pausa.) Démonos a conocer, ¿no?, puesto que vamos a vivir juntos. Yo soy Estelle Rigault. (GARCIN se inclina y va a presentarse, pero INÉS pasa delante de él.)

INÉS: Inés Serrano. Encantada.

GARCIN: (Se inclina de nuevo.) José García (Sartre, 1944, p. 9)

En cuanto a las acciones secundarias en la segunda escena observamos un mayor número de acercamientos, lentitud y liviandad en el modo de la acción, lo cual denota seguridad y un control de la situación, ya que el movimiento fluye sin interrupciones. El dinámico ritmo así como la ausencia de alejamientos del personaje “I” reflejan que el personaje disfruta con lo que acontece, le complacen las circunstancias y por otra parte demuestra la tenacidad del personaje I al no abandonar su objetivo. En cuanto a las transacciones de status del texto “I” se sube a sí misma porque su amabilidad es la que sube su status a través de su buen trato que da al “E”.

Podemos decir que en lo que a transacciones de status se refiere debido a la cantidad de acciones, diálogo y modos del movimiento de “I” es una “jugadora de status alto” y “E” “una jugadora de status bajo”; El personaje “I” domina la situación y mantiene sometida a “E” utilizando como estrategia un comportamiento persuasivo y manipulador, ya que se aprovecha de la necesidad de “E” (que quiere pintar sus labios) ofreciéndose como la única opción que “E” tiene para satisfacer su deseo, se ofrece como espejo para que se mire en sus ojos, la lleva “hasta su casa” (su canapé), y la retiene con halagos. Su comportamiento es el de un *gentleman*, también podemos observarlo en los diálogos:

INÉS: ¿No quieres que nos tuteemos?

ESTELLE: ¿Me juras que ha quedado bien?

INÉS: Eres muy guapa.

ESTELLE: Pero ¿tiene usted buen gusto? Por lo menos, ¿tiene «mi» gusto? ¡Ah, qué fastidio, qué desagradable!

INÉS: Tengo tu gusto, puesto que me gustas. Mírame bien. Sonríeme. Yo tampoco soy fea. ¿No valgo más que un espejito yo?

ESTELLE: No..., no lo sé. Usted me intimida. Mi imagen, en los espejos, estaba... domesticada. La conocía tan bien... Ahora, si voy a sonreír, mi sonrisa irá al fondo de sus pupilas y Dios sabe en qué se convertirá en ellas.

INÉS: ¿Y quién te impide domesticarme a mí? (Se miran. ESTELLE sonríe, un poco fascinada.) ¿Decididamente no quieres tutearme?

ESTELLE: Me cuesta trabajo tutear a las mujeres. (Sartre, 1944, p. 17).

El comportamiento de “E” por el contrario está marcado por el desconcierto. El tipo de comportamiento presente en el texto podemos observar que “I” es agradable ya que comunica con “E”, la trata bien y asume la situación en la que se encuentra. En cuanto al tipo de comportamiento en sus acciones secundarias, estas guardan relación con los diálogos, existe correspondencia entre texto y acciones.

Tanto los personajes “E” como “I” tienen el mismo número de diálogos y acciones físicas, lo cual evidencia que existe un intercambio de uno a uno, hay una tensión en la escena frente a la cual cada personaje da una respuesta, es decir reacciona frente al otro. Sin embargo podemos observar que la que tiene el control de la escena y por lo tanto el status más alto es de “I”, por varios motivos: “E” realiza el mismo número de acercamientos y

alejamientos con respecto a “I” lo cual evidencia un avance y al mismo tiempo un retroceso con respecto a los objetivos de sus acciones básicas dentro de la situación. En el caso de “I”, se observa que su objetivo está bien definido, no tiene dudas al respecto y esta claridad define el cómo de sus acciones básicas. Su aproximación a “E” es constante siendo cada vez más osada, el único alejamiento que realiza es para provocarla, burlándose de ella, demostrando de esta manera que es ella la que tiene el control absoluto de la situación. “I” no tiene ninguna necesidad de desplazarse porque el espacio le pertenece, “E” se encuentra “acorralada” en su sillón ocupando solamente el borde, y arrinconada cerca de las patas del telón del escenario, sin posibilidad de movimiento, mientras que “I”, debido a la distancia con respecto del sillón, se encuentra situada en el centro del escenario y a su alrededor fluye el espacio.

Las cualidades de movimiento que priman son el lento y liviano, esta combinación refleja control y placer en sus acciones básicas, ya que no tiene apuro, es decir se toma su tiempo y el de los otros y el carácter liviano denota agrado en llevar a cabo lo que hace, no es un “peso” hacer lo que hace.

En la tercera escena, el personaje “I” presenta mayor número de modos rápidos y modos pesados en relación a “E”, lo cual refleja una violencia contenida en sus acciones. Un menor número de textos y acciones físicas, alejamientos y acercamientos, denotan por otra parte, que el personaje si bien no interviene “activamente” en la escena, está atento y a la expectativa de lo que pueda ocurrir, debido a la tensión presente en la cualidad del movimiento pesado. Esta inacción la definiría en cuanto a la cantidad de presencia en la situación como una “jugadora de status bajo”. En cuanto al texto, el personaje “E” realiza transacciones de status bajando a los personajes “G” y “E” en sus diálogos. El tipo de

comportamiento es en su mayor parte desagradable, al maltratar y asumir su violencia y desprecio abiertamente por “G” y “E” se evidencia el carácter cínico y violento del personaje “I”. en cuanto a las acciones hay una correspondencia con el tipo de comportamiento presente en el texto, ya que el personaje comunica lo que siente abiertamente, es franco, y asume el maltrato del cual es objeto y el maltrato que brinda a los otros personajes “G” y “E”.

INÉS: Hagan lo que quieran; son los más fuertes. Pero recuerden que yo estoy aquí mirándolos. No dejaré de mirarlos ni un solo momento; tendrás que besarla bajo mis ojos. ¡Cómo los odio a los dos! ¡Pueden hacerlo, háganlo! Estamos en el infierno; y ya me llegará mi turno. (Durante la escena siguiente los mira sin una palabra.) (Sartre, 1944, p. 28).

La apariencia de Inés es pulcra y sobria, lleva un traje de pantalón negro, camisa blanca, chaleco negro, y abrigo de cuero color vino, zapatos negro y blanco, guantes blancos a medida; su cabello muy corto, sobrio y bien peinado. La combinación de los colores blancos, negros y rojos transmiten fuerza y firmeza lo cual hace que su status suba.

Es interesante observar como los símbolos de status alto de los personajes se leen a través de prendas “costosas” en el caso de “E” y de la “pulcritud” y “sobriedad” de “I”. Si bien es cierto que al status no lo define la apariencia de la indumentaria, (ya que un mendigo puede tener el status más alto que un rey de acuerdo a lo que hace y dice) en un primer momento, como es el caso de esta escena cobra importancia porque los personajes no se conocen y no han tenido información previa del comportamiento del otro. De esta manera se logra producir una “cierta impresión” en el otro con el afán de ganarse su admiración en el caso de “E” y su respeto en el de “I”. No es indiferente lo que diga, haga o se ponga el personaje, todo se puede leer, ya que todo adquiere un significado en escena, ya que

consideramos a los personajes como vehículos de signos que son provocan lecturas diversas.

4.3 Estrategia de manejo de status. Configuración de roles de los personajes “Estelle”, “Inés” y “García”

En el caso del personaje “E” podemos afirmar que la estrategia de manejo de status que realiza en un primer momento es bajarse el status así misma y al lugar en que se encuentra, utilizando roles de VÍCTIMA asociados a la VULNERABILIDAD Y FRAGILIDAD lo cual le permite lograr su objetivo: DESPERTAR LA COMPASIÓN DE LOS OTROS DESPERTANDO LÁSTIMA. Una vez que logra este primer objetivo podemos observar en un segundo momento como logra dominar la situación a su antojo, lo cual refleja un comportamiento MANIPULADOR, este es un aspecto relevante en el personaje “E” el cual estará presente a lo largo de la obra, constituyéndose en un aspecto esencial de su perfil de comportamiento.

ESTELLE: Me burlaba de ti. A mí me gustan los hombres, Garcin, los verdaderos hombres, de manos fuertes, rudos. Tú no tienes cara de cobarde; ni la boca, ni la voz, ni el pelo de un cobarde, y te quiero por eso: tu pelo, tu boca, tu voz. (Sartre, 1944, p. 31).

A través de la MANIPULACIÓN, *–despierta la rivalidad entre los otros dos personajes–* “E” logra que tanto “I” como “G” sean funcionales a sus intereses personales, lo que se traduce como un comportamiento EGOÍSTA.

ESTELLE: (Vivamente.) Yo no sé nada, nada absolutamente... Hasta me pregunto si no habrá sido un error. (A INÉS.) No se sonría así. Piense en la cantidad de personas que..., que se ausentan cada día que pasa. Llegan aquí por millones y no se encuentran más que

subalternos, empleados sin ninguna instrucción. ¿Cómo quieren que no haya errores? No, no se sonría así... (A GARCIN.) Diga usted alguna cosa, vamos. Si se han equivocado en mi caso, también pueden haberse equivocado en el suyo. (A INÉS.) Y en el suyo también. ¿No es mejor creer que estamos aquí por un error? (Sartre, 1944, p.13).

En lo que se refiere a cómo esta transacción de status modifica el rol, observamos un cambio drástico de roles pasando de VÍCTIMA A VERDUGO; de ser una recién llegada a lograr el control y dominio tanto de la situación, como del espacio, y de los otros personajes apropiándose de su intencionalidad debido al DESEO que despierta en ambos. “E” sube su status al provocar sexualmente a “G” e “I”, para lo cual ADULA, ENGAÑA, SEDUCE Y MALTRATA.

El rol que predomina en este personaje (MUJER/OBJETO), debido a la tendencia a llevar a cabo transacciones de status bajo, es un rol EGOÍSTA Y MANIPULADOR

ESTELLE: ¡Qué de fastidio! Teniendo lo que tienes: mi boca, mis brazos, todo mi cuerpo..., podría ser tan fácil. ¡Mi confianza! Yo no tengo ninguna confianza que dar, ninguna. Me fastidias horriblemente. ¡Ah! Seguro que tienes una cosa muy grave para pedirme una cosa así: mi confianza. (Sartre, 1944, p.28).

En el caso del personaje “G” y observando las TRANSACCIONES DE STATUS que se producen, podemos decir, que la TENDENCIA es bajarse el status a sí mismo durante toda la escena y por otra parte subir el status de “E”, pero NO POR VOLUNTAD PROPIA sino acatando las ordenes de “I” y “E”. Podemos observar que al bajarse a sí mismo y subir al otro por mandato de un tercero se devela un rasgo importante del perfil psicológico del personaje García respecto a Inés que es el de la SUMISIÓN, lo que se traduce en acciones

marcadas por una actitud COBARDE al no ENFRENTAR a Inés negándose a aceptar las sus imposiciones.

GARCIN: Comprendo perfectamente que mi presencia la importune. Y, personalmente, también preferiría estar solo: tengo que poner en orden mi vida y necesito un poco de recogimiento. Pero estoy seguro de que podremos adaptarnos el uno al otro; yo no hablo, apenas me remuevo y hago muy poco ruido. Únicamente, en fin, si es que puedo permitirme un consejo, creo que debemos conservar entre nosotros una extremada cortesía. Ello constituiría, creo yo, nuestra mejor defensa.

INÉS: Yo no soy una persona cortés.

GARCIN: Lo seré yo por los dos, si me permite. (Un silencio. GARCIN está sentado en el canapé. INÉS se pasea a lo largo y ancho de la habitación.)

INÉS: (Mirándolo.) Por favor, la boca.

GARCIN: (Sacado de su ensimismamiento.) ¿Qué?

INÉS: ¿No podría estarse quieto con la boca? Da vueltas como una peonza ahí, debajo de su nariz.

GARCIN: Le pido perdón; no me daba cuenta.

INÉS: Eso es lo malo. (Tic de GARCIN.) ¡Otra vez! Tiene usted la pretensión de ser una persona bien educada y no se cuida de sus gestos. Pero no está usted solo y no tiene derecho a imponerme el espectáculo de su miedo.

GARCIN: ¿Y usted no tiene miedo?

INÉS: ¿Y para qué? El miedo estaba bien «antes», cuando aún teníamos esperanza. (Sartre, 1944, p.8).

Otra tendencia de “G” es la de bajar su status y al mismo tiempo bajar el status de los otros; la subida de status a sí mismo la realiza únicamente al final de la obra cuando **COMPRENDE Y ACEPTA LA SITUACIÓN EN LA QUE SE ENCUENTRA**, las

imposiciones violentas y el maltrato físico a “T” develan su actitud cobarde lo cual baja su status. El rechazo a los acercamientos de “E” por otra parte también subraya dicha actitud.

En el caso del tercer personaje “T”, podemos decir, que su manejo de status al subirse a sí misma DESAFIANDO, al subir a “E” HALAGANDO y bajar a García a través del MALTRATO, devela un comportamiento ARROGANTE/ PREPOTENTE Y CRUEL como parte primordial de su perfil psicológico. El rol que predomina es de “Perverso”, y es su comportamiento cruel y cínico el que lo define de tal forma.

De esta manera podemos decir que en los tres casos las transacciones de status presentes en la interrelación entre los personajes definen el comportamiento de cada uno de ellos que es consecuente con el objetivo que persiguen y que de manera precisa hemos constatado en el análisis actancial de la SEMIONARRATIVA que también hemos aplicado como herramienta de análisis y en el cual nos ha permitido corroborar lo siguiente: la MANIPULACIÓN en el caso del personaje “E”, la EVASION O COBARDÍA en el caso del personaje García y el CINISMO Y CRUELDAD el caso del personaje Inés.

Podemos observar en el siguiente cuadro una síntesis del proceso de configuración del rol:

PERSONAJE	TRANSACCION DE STATUS	OBJETIVO	ROL COMPORTAMIENTO
ESTELLE "E"	<p>Bajarse a sí misma (haciéndose la tonta, la ingenua)</p> <p>Bajar a los otros (desprecia a "I" y "G" degradándolos)</p>	Despertar la compasión de los otros para lograr el control de la situación	<p>(VÍCTIMA)</p> <p>Manipulador.</p> <p>(VERDUGO)</p> <p>Adula, seduce, engaña y maltrata</p>
GARCÍA "G"	<p>Bajarse a sí mismo Aceptando las órdenes de "I" y "E"</p> <p>Subir a los otros Halagando a "I" y "E"</p>	Pasar desapercibido para no llamar la atención, ser obediente para no ser "castigado"	<p>(VÍCTIMA)</p> <p>Obediente, sumiso, cobarde</p>
INÉS "I"	<p>Subirse a sí misma Es directa, franca</p> <p>Bajar a los otros Burlándose, ironizando</p>	Encarar la situación y que los otros asuman cada cual su parte.	<p>(VERDUGO)</p> <p>Arrogante, prepotente y cruel</p>

(Cuadro 16, ejemplo de síntesis de configuración de rol)

Si relacionamos éste análisis e interpretación con el objetivo que Sartre persigue a través de la obra podemos observar que el autor polariza la situación de los personajes de la obra "*A puerta cerrada*" despojándolos de todo, los lleva al límite, volviéndolos prisioneros para toda la eternidad. Quiere que en el aquí y ahora que plantea la escena reflexionen y asuman sus actos. En tal situación no les queda más que relacionarse, encontrándose a cada instante con el otro, cada instante se convierte entonces en una eternidad ¿O la eternidad en un instante?

Curiosamente a través del recurso de la muerte, *-de la negación absoluta de la intencionalidad humana-*, Sartre encuentra el pretexto para hablar de la inmortalidad, de la

necesidad de darle un sentido a la vida, en este caso, el de la responsabilidad por nuestras acciones, y el alcance que tienen éstas en los demás, como él mismo lo manifiesta cuando dice: “el oficio del escritor, -como en nuestro caso el del actor-, no tienen nada de “inocente”, quiéranlo o no, tanto la voz como el silencio repercuten, trascienden”.

No nos haremos eternos corriendo tras la inmortalidad; no seremos absolutos por haber reflejado en nuestras obras algunos principios descarnados, lo suficientemente vacíos y nulos para pasar de un siglo a otro, sino por haber combatido apasionadamente en nuestra época, por haberla amado con pasión y haber aceptado morir totalmente por ella. (Presentación de *Los tiempos modernos*, en *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada, 1950, p. 9).

La reflexión a la que cada uno de los personajes puede llegar desde aceptar su condición como seres humanos, con capacidad de ejercer su intencionalidad, y la posibilidad que tienen a su vez para transformar y transformarse a sí mismos, reconfigurando sus roles sociales y por lo tanto su comportamiento, hace posible avanzar hacia la construcción de una actitud que quizá permita una mejor convivencia entre los seres humanos.

Es justamente el comportamiento –el que arroja como resultado ésta investigación-, el que debe estar sujeto a cambio para optar por otra forma de intercambio humano.

La ética sartreana es, pues, una ética de la libertad, *estamos condenados a ser libres*, afirma Sartre. La libertad es una exigencia concreta que debe comenzar continuamente de nuevo, porque, además: *no es otra cosa que el movimiento por el que perpetuamente nos desprendemos y liberamos*. (*¿Qué es la literatura?*, 1950, p. 89).

Para Sartre, el ser humano solo puede ser en tanto que libre, así, plantea que no hay diferencia entre el ser del hombre y su “ser libre”, para él la conciencia es posicional en cuanto que trasciende para alcanzar un objeto. El ser humano es esta “conciencia arrojada al mundo”, allí surge la angustia humana que traiciona su libertad. En la obra “*A Puerta cerrada*”, esta angustia aparece como el “enmascaramiento” y la “mala fe” de la que echan mano sus protagonistas, fabricando artificios que les permiten vivir la ilusión de evadir la necesidad de asumir su libertad. Si existir es elegir, en relación a los demás, cada uno de ellos tiene ante sí al otro estableciéndose una relación de mutua objetivación. Cada personaje se convierte en objeto para el proyecto u objetivo del otro. Ser entonces es *ser para el otro*, ésta es la noción sartreana de *nosotros*. Ser y actuar son una misma cosa, el ser del ser humano sólo es en tanto que libre. El *compromiso* es entonces una forma en que se asume tal libertad *en relación con el otro*.

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

*¡El teatro es toda una vida, año tras año, mes tras mes, día tras día! Es un aprendizaje perpetuo.
En el teatro tengo mi isla, mi tribu, mi barco. En el cine sólo los puedo tener por momentos.*

(Mnouchkine, 2007, p. 81).

Luego de llevar a cabo el análisis y la posterior reflexión e interpretación con respecto a la “Incidencia del rol y el status en el comportamiento del personaje”, basado en el estudio de escenas de la obra “*A puerta cerrada*” de Jean Paul Sartre; y habiendo recurrido para dicho análisis a otras ciencias, además del teatro, tales como la sociología y la semiología teatral podemos concluir lo siguiente:

5.1 Conclusiones

5.1.1 Sistematización del conocimiento científico sobre la incidencia del status en la configuración del rol social del personaje

La investigación llevada a cabo por Ervin Goffman: *La presentación del personaje en la vida cotidiana*, considera los principios fundamentales de índole dramático de la representación teatral, como modelo analógico para estudiar la interacción humana *real*. Este enfoque ha constituido en un aporte interesante para llevar a cabo, por nuestra parte, el análisis de las relaciones de poder que operan en el hecho *ficticio* teatral, en nuestro caso en

la obra *A puerta cerrada*. Hemos podido comprender cómo operan las relaciones humanas en cuanto al lugar de poder que ocupan y los roles que desempeñan a través de las acciones llevadas a cabo por el actor-personaje las cuales determinan su comportamiento. Podemos decir entonces que dicho comportamiento se configura a través de las *transacciones de status* presentes en los modos de la acción así como en el texto.

Desde el enfoque semiológico la idea del individuo, en la vida cotidiana, como portador de signos o vehículo de signos, permite a los otros individuos con quienes se relaciona saber lo que él espera de ellos y a su vez lo que ellos pueden esperar de él, lo cual se aplica de la misma manera en el intercambio de los personajes en el caso del teatro.

Podemos observar cómo tanto el enfoque sociológico como el semiológico no operan de manera aislada, sino que, ambos se relacionan y corroboran el hecho de que el status y rol están implícitos de alguna manera en ambos enfoques.

Si comprendemos la idea de que en todo lo que hacemos y decimos en la vida cotidiana está implícito un status, (aunque en la vida “real” el actor-personaje esté consciente o viva conscientemente esta situación, ya que por lo general solamente cuando ocurren *conflictos* se evidencian los cambios o transacciones que de manera “invisible” en la cotidianidad operan todo el tiempo) podemos afirmar la necesidad de que en la escena el actor lo incorpore de manera consciente.

5.1.2 Incidencia de las transacciones de status en la configuración del rol social del personaje

Las transacciones de status son las que configuran, desde el punto de vista dramático, el comportamiento del personaje y en la vida cotidiana el comportamiento del individuo. Podemos decir entonces que en la escena el comportamiento del personaje debe ser “intencional”. Es decir, el actor, debe ser consciente de que las acciones que lleva a cabo implican una intención o deseo que impulsa la ejecución de tales acciones y que fundamentalmente tiene que ver con un “tipo” de relación de poder, *-y que, dado el carácter “conflictivo” que presenta la acción dramática-* se presenta bajo la relación: dominio/sumisión en la mayoría de los casos. Estos deseos que mueven al personaje a realizar “de cierta manera sus actos” son motivados por esa tensión interior que despierta el emplazarse desde un determinado status, es decir, desde un determinado lugar de poder.

El estudio de Goffman, nos ha permitido constatar, -a partir de la utilización de la metáfora teatral-, el análisis del comportamiento del actuante, en la *definición de una situación determinada*⁴⁰. Al relacionarlo con el tema de las transacciones de status en una escena en particular, observamos como dicho comportamiento está atravesado por una jerarquización en lo que se refiere a relaciones entre los *actantes*, en el estudio de caso de Goffman, y los *actantes* en el caso de la semiótica teatral. Lo cual ha permitido llevar a cabo el análisis de los diversos aspectos que se presentan en el intercambio entre los actores-personaje y los roles que socialmente representa cada uno de ellos.

⁴⁰ La existencia de una idea acerca de la situación y de la acción que se desarrolla en esa situación, en forma de imagen, tema, argumento o guión. (Goffman:)

De acuerdo al análisis llevado a cabo en lo que se refiere a los indicadores, podemos concluir que la modificación del status y consecuentemente del rol influye de manera directa en el comportamiento del personaje, ya que como hemos observado en los resultados obtenidos en los cuadros, cualquier cambio en el modo de la acción (eukinética, proxémica, calidades del movimiento) provoca nuevas valoraciones en el actor con respecto a la situación en la que se encuentra el personaje y consecuentemente esto modifica su comportamiento.

En una obra de teatro, sea en el texto dramático o en la escritura escénica, el autor o director parten de un *statu quo* determinado, de una determinada *definición de la situación*. La importancia de entender cómo se establecen las relaciones de poder a través del manejo de status por parte de los actores, director y autor radica en la posibilidad de cuestionar y transgredir ese *statu quo* inicial. Por ejemplo, en la obra estudiada, el *statu quo* inicial es el encierro, pero los tres personajes no aceptan ni el encierro ni con quienes les ha tocado compartir ese encierro, los personajes se *rebelan* ante esa definición de situación e intentan, a través del control sobre el otro, lograr el dominio de la situación. La propuesta de Sartre es fundamental en este sentido, ya que para él la rebelión es el único momento histórico en el cual el ser humano puede ejercer su libertad.

Son las transacciones de status que se realizan a lo largo de la obra, las que propician una dinámica, una interacción sostenida y que, objetivada a través de la acción en escena, motiva la participación activa en la ficción tanto del equipo de actores como del público.

5.1.3 Correspondencia entre texto y acciones físicas

En el caso de la presente investigación observamos que las transacciones presentes en las acciones físicas secundarias llevadas a cabo por los personajes en lo referente al texto dramático, guardan correspondencia con el texto escrito por el autor, en este caso. Sin embargo, también existe la posibilidad de que las transacciones presentes en el texto escrito no guarden coherencia con las transacciones del texto dramático, ya que en algunos casos, pueden de manera intencional contradecir al autor de la obra. Es decir, los personajes al estar en manos del actor, pueden expresarse libremente y puede su comportamiento adoptar características peculiares según las valoraciones que el actor lleve a cabo, marcadas por su propio sistema de valores y creencias.

Si, por una parte puede existir la necesidad de permanecer fiel a la intención e idea del autor a través de su texto, por otra parte también existe la posibilidad de que predominen las valoraciones personales del actor o del director, y de este encuentro pueda surgir una nueva concepción del personaje. Esta idea guarda relación con lo que plantea Brecht al decir que existen tres interpretaciones en el proceso de creación de una obra, la interpretación del autor o director, del actor y del público.

Esta valoración se materializa en la escena a través de los modos de la acción que realiza el actor en nuestro caso, las cuales dependen de la interpelación de la que es objeto el personaje por propio actor, el director y el autor de la obra.

5.1.4 El tema del status como herramienta metodológica en el proceso de enseñanza-aprendizaje con los estudiantes

De los insumos obtenidos en la presente investigación se han propuesto una serie de posibilidades, a través de ejercicios propuestos en la clase, de incorporación del status y rol en el proceso de creación del personaje. A partir de la propuesta metodológica de Keith Johnstone se han probado una serie de ejercicios y “juegos” involucrando al status y rol, con la finalidad de que el estudiante comprenda cuál es el sentido que estas dos variables pueden aportar en la configuración del comportamiento del personaje.

El proceso de enseñanza-aprendizaje de estas herramientas, permite además, entender que el comportamiento del personaje responde a una serie de valoraciones del actor/personaje entendiendo el “lugar de poder” que ocupa dentro de la situación imaginaria, es decir de las relaciones que establece con los otros, y que nada de lo que diga o haga esta deslindado de este lugar.

Podemos decir entonces que el comportamiento del actor/personaje en la escena no responde únicamente a las valoraciones personales del actor, sino que, depende sobre todo de la posición política que asume el actor/personaje dentro de la situación imaginaria; la misma que exige un proceso de comprensión y de reflexión lúcida, de una intuición inspirada y activa, es decir, de un actor con una postura política y comprometido a nivel social. En este punto podemos retomar los principios del teatro épico de Brecht, el mismo que ante todo, exigía una toma de consciencia por parte del actor y del público respecto a la postura política y estética que propone una obra de teatro, una consciencia lúcida. En el caso de Brecht, el tema del status, aunque no lo nombra de esta manera, está presente, al develar

el lugar de poder que determina el comportamiento del personaje a través de la su noción brechtiana de “*Gestus*”, la cual encontró en la dialéctica teatral la oportunidad de proponer un método de análisis de la realidad.

Por otra parte, en lo que a la técnica actoral se refiere, el manejo del status le permite al actor estar todo el tiempo atento, está obligado a accionar acorde a las circunstancias y a cómo éstas afectan su status. Este hecho pone al actor ante la compleja situación de no dejarse “arrastrar” por sus estados emocionales, sino que por el contrario, debe estar pendiente de accionar de manera auténtica e inmediata, debe estar involucrado pero no “tomado” o “identificado” con el rol y la situación planteada. Brecht (1972)

Respecto a lo gestual, el comediante dará a las emociones de sus personajes una expresión sensible, exterior. Todo lo que brota del sentimiento debe ser exteriorizado, devenir n gesto. La emoción debe manifestarse, emanciparse, si se la quiere tratar en grande. Una cierta elegancia, un particular vigor y una gracia singular del gesto producen el efecto de distanciamiento (p.334)

Por lo tanto el actor debe estar atento a los estímulos internos o externos que se presenten en la escena, ya que el status no es algo fijo, sino que varía segundo a segundo, por lo tanto debe “distanciarse” y al mismo tiempo ser parte activa de todo cuanto ocurre a su alrededor.

Dentro del campo de la práctica actoral, el manejo del status y el rol debe ser construido y conducido de manera consciente y debe guardar correspondencia con las exigencias de la situación del personaje. Lo cual guarda una estrecha relación con la perspectiva dramática de Goffman, según la cual, los individuos en la vida cotidiana, se presentan a los otros mostrando información previamente seleccionada sobre sí mismos, aunque en unos casos opere de manera “intuitiva”. Es decir, que como actores sociales, los individuos o

actuantes, presentan un diferente “sí mismo” o podemos llamarlo “rol” a diferentes personas, de acuerdo a la situación en la cual se encuentren.

La interpretación a nivel actoral, entendida desde los conceptos del *rol* y *del status* es un enfoque interesante para abordar el trabajo interpretativo-creativo del actor desde su importancia como herramienta metodológica. La comprensión y utilización de estos elementos hace posible un encuentro verdadero con la “realidad” del personaje en la medida en que el actor comprende “realmente” en qué situación se encuentra él mismo con respecto a los demás; y también le permite ubicar el lugar de poder que ocupa dentro de la propuesta teatral, desde el cual definirá su comportamiento a través de un manejo adecuado de una estructura de símbolos codificados.

Descubrir que nuestro comportamiento, nuestro *gestus*, responde a una serie de convenciones sociales, desde el manejo del rol y el status, es fundamental porque como actores tenemos que entender que eso que creemos ser muchas veces es únicamente el rol que desempeñamos y el status que acompaña al mismo. Podemos precisar entonces qué nos lleva a realizar o no ciertas acciones en el mundo, y a definir o trazar un comportamiento que responde a determinadas circunstancias. Lo mismo sucede con el personaje. Éste también representa uno o varios roles, se comporta de acuerdo al status que desempeña, que se le adscribe, o que se adscribe él mismo; puede también transgredir ese rol y status de acuerdo a sus objetivos o a los requerimientos que propongan tanto el autor como el director, o por el contrario mantenerlos “hasta el fin de sus días”, o “hasta que la representación teatral llegue a su fin”.

Entender el comportamiento del personaje, así como el del actor, como algo que cambia y se transforma segundo a segundo, descubrir que todo el tiempo estamos sujetos a cambios, que nada permanece inmóvil, y que por tanto, podemos transformarnos a nosotros mismos, así como lo hace el personaje, es un gran descubrimiento, y a la vez algo muy sencillo de comprender.

Cuando el status se incorpora de manera consciente el comportamiento del personaje es “orgánico” ya que responde a un *tipo particular* de relación que éste establece con el mundo, en el “Aquí y el ahora” de la tarea escénica, y que se manifiesta de manera concreta en el cómo de la acción durante el intercambio, -equiparando actuar con intercambiar-, y este intercambio, es fundamentalmente una transacción de poder.

Podemos decir entonces que debe existir una correspondencia entre lo que *piensa, siente y hace el actor*; (las fuerzas psíquicas están presentes en el actor cuando éste piensa, siente y acciona a través de su voluntad) aunque no necesariamente dicha correspondencia debe existir en el personaje. Si el actor debe ser coherente respecto a cómo asume su proceso creador, el personaje no necesariamente es coherente en su comportamiento. Pero si hablamos de organicidad en el actor necesariamente tenemos que hablar de coherencia y correspondencia entre los elementos que componen la acción dramática⁴¹, un equilibrio entre la emoción y la razón, según el distanciamiento brechtiano.

Si logramos transformar y flexibilizar la mirada desde dónde objetivamos el mundo como seres humanos, comprendiendo el lugar de poder que ocupamos y que ejercemos respecto a los otros, entonces, podemos incorporar una acción reflexiva sobre nosotros mismos y los demás. Si entendemos el comportamiento humano como un proceso de construcción y de

⁴¹ Acción dramática: la línea de acciones del personaje.

transformación permanente del mundo, podemos retomar el sentido profundo que tiene el oficio del actor: la recreación de la sensibilidad humana a través de un arte liberador, que permita al actor liberarse a sí mismo a través de la comprensión de los roles que representa, recuperando el sentido transformador del *hacer* del actor.

5.1.5 Importancia del análisis semionarrativo

Incorporar un análisis semionarrativo al texto dramático permite comprender, por un lado, las tensiones profundas que rigen la obra, es decir el sentido que mueve la propuesta del autor y, por otro lado, permite al director y a los actores poner en acción dicho sentido en la propuesta del texto dramático.

Profundizar en los distintos niveles de la lectura semiótica, permite la renovación de miradas y por lo tanto de intenciones, que el mismo autor podría inclusive desconocer. Constituye una guía, un camino, que permite ahondar en las hipótesis que como creadores ponemos en juego al afrontar una nueva experiencia. Este tipo de análisis permite aclarar dudas y disfrutar más del proceso creativo que exige una puesta en escena. Es importante aclarar que el signo en teatro es un signo heterogéneo, multiforme y plurívoco, y que solo en relación con otros signos -que pertenezcan a su mismo código o subcódigo-, puede ser aislado su significante y determinado su significado.

Si bien tanto el actor, como el director, pueden dejarse llevar por la intuición creadora, -ese ha sido mi lugar de impulso y condición de origen y partida en mis búsquedas-, esta herramienta de análisis, utilizada de manera lúdica y sin rigidez, puede ser un aporte importante en el nivel de análisis activo de una obra teatral, el mismo que acompaña el antes, el durante y el después del proceso creador, al cual seguramente aportará y dará luces a todo el equipo artístico involucrado.

En relación al objetivo de la investigación observamos que éste tipo de análisis nos ha permitido comprobar, que en este caso, el comportamiento de los tres personajes, resultado de este tipo de análisis semionarrativo, guarda estrecha relación con los resultados que se han obtenido de los indicadores de la variable dependiente. Sin embargo esta no es una regla que se aplique a todos los casos, habrá que ver cuál es el interés que mueve al creador, si éste quiere que los planteamientos del autor se respeten, se transgredan o cuestionen.

5.2. Recomendaciones

5.2.1 La postura filosófica y política del pensamiento sartreano:

Libertad y compromiso

Es importante a modo de recomendación hablar sobre la influencia que ha tenido Sartre en el proceso llevado a cabo con los estudiantes, ya que nos ha permitido reflexionar, en lo que respecta al sentido con el cual realizamos nuestros actos en el mundo, y en nuestro caso, a través de teatro, no podemos dejar de cuestionarnos sobre el porqué hacemos lo que hacemos, en relación al quehacer del actor, del director y del escritor dramático, y en relación con la obra que ha sido nuestro objeto de investigación.

La reflexión a nivel pedagógico sobre la importancia de la incorporación consciente de las herramientas status y rol en nuestro trabajo como artistas, está acompañada de una reflexión humana sobre el sentido y el alcance de nuestras acciones en el mundo.

El tema fundamental de la responsabilidad y la libertad sobre la cual Sartre reflexiona en su obra tiene que ver con una actitud de vida, un cambio de mirada sobre el otro. La posibilidad o imposibilidad del encuentro y comunicación humana depende de tal actitud.

5.2.2 Las relaciones de poder en la estructura teatral

Si consideramos al teatro dentro del campo de la cultura en términos dialécticos, en términos de oposición, podemos decir que el teatro implica una actividad, un activismo. El teatro como parte integrante del arte y la cultura se manifiesta de manera concreta, a través de los actos, de acciones que construye el actor y que son obra de su propia elección. Hay pues que considerar el elemento cultural en la vida social, no importa el rol social que se asuma, está presente en todas las acciones concretas llevadas a cabo por el ser humano.

En el contexto artístico actual ¿Cuál es el sentido que moviliza la acción del creador escénico? Podemos observar en nuestro medio como a través de procesos complejos lo cultural y económico están siempre presentes.

Por una parte, la idea de producir de manera eficiente, con los menores recursos y la mayor productividad, (que es lo que promueve la industria cultural y que podemos observar claramente en las propuestas de la TV y del *entertainment*, en dónde se intentan posicionar modelos de identidad que responden a sistemas mentales simplistas como el de “la ecuatorianeidad”) y que no se construyen en función de una base relativa: cómo *Yo* miro al *OTRO*, sino que se promueven en un proceso de colonización del imaginario de los “televidentes” a través de una colonización del saber, poder y del ser. El sujeto, que es dominado en éste proceso, también es cómplice de dicha dominación, porque ésta le produce una sensación de seguridad aparente, en respuesta a la pregunta que no se hace pero que está latente en todos ¿Quién soy?

La colonización del imaginario es la colonización de las imágenes del *otro*. En el caso del discurso visual a través de reconfiguraciones del lenguaje textual, visual y mental. La

colonización del saber parte de una colonización del poder. Podemos entonces hablar del discurso escénico, del texto dramático, como un lugar de tensiones entre lo hegemónico y lo subalterno.

Las industrias culturales hoy en día ya no dan cuenta de una serie de procesos. Cada vez se acentúa y se evidencian -tanto en su discurso como en las estéticas de éste- un vacío de sentido. Entender la función y el papel del arte en la sociedad, y de los procesos complejos que se generan, es una tarea urgente que exige una visión crítica para plantear preguntas abiertas. Se necesita una práctica crítica a la cultura oficial, a lo estatal, a lo hegemónico.

¿Qué ocurre en nuestro contexto, y particularmente en lo que respecta al teatro? ¿Cómo se han ido insertando estas modalidades de valorización de la cultura desde parámetros externos, dentro de un sistema capitalista de mercado? Como lo reflexiona Gaetan Tremblay cuando plantea, refiriéndose a la revalorización de la cultura, que es una expresión polisémica la cual puede desencadenar diversas interpretaciones de acuerdo al sentido que se otorgue a palabras como valor y cultura, y también de acuerdo al contexto en el cual se formulen dichas preguntas.

La hostilidad del sistema al arte ha fomentado el surgimiento de propuestas de resistencia individual y colectiva, como por ejemplo: “Teatro en casa”. Consiste en espacios adaptados en casas de los propios artistas destinados a la creación y difusión de sus propuestas creativas, en respuesta al poco interés estatal por promover espacios físicos en donde los artistas escénicos puedan llevar a cabo sus propuestas. Actualmente existe una polarización entre espectáculos funcionales al sistema y propuestas que van en otra dirección, desalineadas al modelo de consumo.

Según lo plantea Raymond Williams, si en la producción cultural las condiciones dominantes se encuentran generalmente en ciertas instituciones y formas dominantes nos preguntamos: ¿Pueden las formas nuevas ser “formas nuevas” de lo dominante o son genuinamente emergentes? Si lo emergente se convierte en lo emergido y luego en lo dominante ¿Cómo podemos entender esta compleja relación entre innovación y reproducción? ¿Debemos considerarlas dentro de la organización social de la cultura? ¿Podemos desalinearnos de los modelos culturales dentro de los cuales operan nuestras propuestas como creadores? Si la valoración de las propuestas artísticas -en nuestro caso la teatral - dentro de la Carrera de Teatro está dada desde un marco institucional al cual nos pertenecemos, ¿Cómo podemos proponer formas innovadoras si se contraponen a los planteamientos de la institución? ¿Cómo podemos proponer formas genuinas emergentes, si las condiciones para postular a convocatorias del Ministerio de Cultura, por ejemplo, deben responder a ciertos parámetros de exigencia y a una postura política definida? ¿Cómo proponer formas nuevas si el “status de artista” va a estar previamente determinado a nivel de instituciones del Estado? ¿Estamos obligados entonces a reproducir las formas que el poder nos impone? ¿Dónde queda entonces nuestra individualidad y libertad creadora? ¿Cómo entender y asumir en nuestra práctica temas fundamentales como la libertad y el compromiso social?

El teatro como espacio de reproducción de una sociabilidad, de modos de convivencia, de intercambio, el teatro como territorio de diálogo es un espacio constructor de sentido, que promueve la reflexión humana; y también es un intersticio porque permite desalinearse del modelo de consumo, escapar del circuito de mercado, y cuyo sentido primordial es el arte por y para los demás. Es un espacio generador de intercambio de intencionalidades

humanas, que a veces convergen y otras no, porque responden a aspiraciones diferentes o porque representan intereses antagónicos.

El teatro promueve ideas emancipadoras, como lo plantea Josef Sternmann, porque promueve una reflexión *filosófica crítica y liberacionista*, frente a posturas de carácter ingenuo que son producto del *desgaste que ha sufrido el discurso por parte del modelo hegemónico globalizador*. En el hecho teatral se hacen visibles los conflictos y limitaciones humanas, se visibiliza lo que el sistema oculta, lo que niega, excluye o desecha. El teatro evidencia los medios de dominación de un ser humano sobre otro, los hace concretos y visibles en el hecho teatral, los corporiza. En este espacio de ficción o simulacro es en dónde se reproducen las relaciones de poder que existen a nivel social, a través de la construcción de metáforas que buscan volver extraordinario lo cotidiano, pues la obra de arte vive en el límite de la experiencia cotidiana.

Por lo tanto, es fundamental desmontar las ideologías de la dominación. El artista recrea los límites o recrea la sensibilidad al romper con los umbrales de la vivencia sensible, por lo tanto afirma o niega los valores normativos de una época. Por ello es fundamental pensar el aspecto político en el teatro como una forma de organización social y como posibilidad de dar forma a la vida humana.

CAPÍTULO VI

En el teatro, alargamos la mano y tocamos el pasado a través de la literatura, la historia y la memoria para poder recibir y aclarar cuestiones humanas que son significativas y relevantes en el presente, y que luego pasamos a las generaciones futuras. Ésta es nuestra función; ésta es nuestra tarea.

(Bogart, 2008, p.123).

PROPUESTA DE INCORPORACIÓN DEL STATUS EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LOS ESTUDIANTES DE LA CARRERA DE TEATRO

La propuesta que se plantea a continuación, luego de la investigación llevada a cabo, tiene dos momentos:

En un primer momento, como punto de partida, considero que es indispensable realizar un análisis semiológico, en este caso el propuesto por Norma Calvo a partir de la propuesta inicial de A. Greimas, la misma que ejemplificaré a partir, claro está, de la obra que ha sido el objeto de análisis de la presente investigación.

En un segundo momento propongo una serie de posibles pautas o consignas para trabajar status en clases, que pueden ser utilizadas en el proceso formativo del estudiante de teatro,

con la finalidad de que este comprenda, desde la experiencia práctica en el intercambio escénico, como opera el tema de status y rol, y su incidencia en la configuración del comportamiento psicofísico del personaje.

6.1. Aplicación metodológica de la variable rol y status en el trabajo con los estudiantes de teatro

El estudio de la influencia del status en la configuración del rol social del personaje, tiene una importancia fundamental en el oficio del actor por dos motivos: por un lado comprender cómo están establecidas las relaciones de poder en la propuesta dramática para poder incidir en la configuración del comportamiento del personaje. No nos interesa hablar del poder y entender su funcionamiento para sostener un *statu quo* determinado; sino justamente para comprenderlo, cuestionarlo y, en caso de ser necesario, para transgredirlo. Y, por otra parte, como una herramienta técnica fundamental para llevar a cabo una interacción (proceso de manejo de impresiones) fluida en escena.

En la cotidianidad las transacciones de status operan todo el tiempo y al igual que en el teatro se vuelven más visibles cuando se presenta el conflicto. Es por eso que en la mayoría de las obras de teatro, así como en lo referente a las técnicas teatrales, el tema del conflicto en escena es tomado en cuenta como un elemento fundamental. Tal es el caso, por ejemplo, de la técnica de improvisación que propone Willliam Layton⁴² en la cual a través de la interacción protagonista-antagonista busca provocar y desarrollar la dinámica de la escena alrededor del conflicto, partiendo de las motivaciones o razones “más fuertes” y de la urgencia de éstas.

⁴² Director estadounidense radicado en España, autor del libro: *¿Por qué? trampolín del actor*.

La propuesta de Johnstone es interesante en la medida en que pone a los actores en situación de trabajar a partir de las “motivaciones más débiles” en el intercambio escénico. Al ubicar una brecha mínima de status entre uno y otro actor, la acción se desarrolla con una mayor precisión apuntando al detalle más que a la generalidad, les propone reaccionar ante a todo lo que ocurre en la escena, sin dejar pasar nada por alto, obligándolos a trabajar con la atención dirigida hacia lo que está ocurriendo en ese momento “aquí y ahora” en escena. Se aplica lo que Johnstone denomina “el principio del balancín”, si tu subes y yo bajo, consecuentemente.

6.2 Algunas posibilidades de trabajo con status

Mediante la aplicación de determinadas pautas o consignas en los ejercicios y juegos de status se puede verificar el status propio y del otro actor en la dinámica del intercambio escénico, de la misma manera se puede observar –desde adentro, como actores, y desde afuera como espectadores- si se dan las transacciones de estatus propuestas, así como si se configuran y de qué manera, los roles que dichas transacciones promueven.

Para entender cómo llevar a cabo el empleo del status aplicando la modalidad sirviente/amo que propone Johnstone como pauta de interacción, se puede jugar con varias reglas o “fórmulas” que irán definiendo el comportamiento de los mencionados roles, en este caso de sirviente y de amo, respectivamente. Añadiremos además una cualidad de agradable o desagradable, para determinar el tipo de comportamiento que debe asumir cada uno de los roles.

Se pueden aplicar tanto en el caso del sirviente como del amo cuatro posibilidades o variantes, a cada una de éstas le daremos un código en letras mayúsculas:

Sirviente/Status alto/Agradable (SAA)

Sirviente/Status bajo/Desagradable (SBD)

Sirviente/Status alto/Desagradable (SAD)

Sirviente/Status bajo/ Agradable (SBA)

Amo/Status alto/Agradable (AAA)

Amo/Status bajo/Desagradable (ABD)

Amo/Status alto/Desagradable (AAD)

Amo/Status bajo/Agradable (ABA)

Para observar cuál es el resultado de la aplicación de las mencionadas reglas o “fórmulas”⁴³ en una improvisación entre dos actores observamos que se podrían dar los siguientes resultados, ejemplos:

Si se aplica la relación: Actor 1(SAA) y Actor 2 (AAA) El resultado posiblemente será una escena en la que fluya la comunicación, promueve un buen nivel de entendimiento, y cortesía entre ambos; los actores cuidarán tanto las acciones verbales que utilizan en sus textos, así como también de sus acciones físicas, tenderán a un manejo corporal cautelosos, preciso, respetando la esfera íntima (proxémica) de cada uno. La atmósfera será alegre; tanto el sirviente como el amo se divierten y complacen sin salir de su rol. Si observamos esta escena sin saber que desempeñan los roles de sirvientes y de amo con las variantes

⁴³ Pautas para llevar a cabo ejercicios de improvisaciones en relación al componente status propuestas por la docente y autora de la presente investigación.

propuestas podríamos creer que se trata de dos hermanos, amigos o amantes. Este tipo de fórmula hace que prácticamente desaparezcan los roles de amo y sirviente respectivamente.

Si aplicamos la combinación:

Actor 1 (AAD) Actor 2 (SAD)= El resultado será una escena en donde ambos roles muestran en una actitud defensiva, evitando en lo posible el contacto físico y verbal con el otro, así como también el contacto visual; cuando este se dé el amo no podrá retirar su mirada y si lo hace no podrá volver a mirar al sirviente por un largo tiempo. El sirviente por su parte podrá aprovechar las ocasiones en que su amo no lo pueda ver (estar detrás de él por ejemplo) y fijar su mirada en él mientras realiza una determinada acción en una actitud desafiante.

El sirviente no hará por el amo nada que éste no se lo ordene, en este caso el amo no pide sino que ordena, mostrándose siempre descontento o insatisfecho con los resultados. El sirviente está obligado a cumplir con los deseos del amo en contra de su voluntad, cuando éstos son abusos de poder por parte del amo, podría producirse una serie de accidentes imprevistos, -realizados de manera intencional-, para a su vez provocar aún más al amo. Este tipo de fórmula genera situaciones de violencia entre ambos personajes, que si bien puede estar contenida para no salirse del rol, en muchas ocasiones termina con acciones como despido del sirviente, enfrentamientos verbales y físicos entre ambos, torturas y hasta asesinatos.

Si aplicamos la combinación:

Actor 1 (ABD)+ Actor 2 (SAA)= El resultado de esta escena podría ser ejemplificado de la manera siguiente: una ama depresiva y quejumbrosa que exige atención de manera

permanente, casi una situación de acoso, frente al de una sirvienta que la anima de manera constante, la adula y está pendiente de todo lo que ocurra con su ama, subiéndole el status tanto con lo que hace por ella a nivel de acciones como por lo que le transmite a través de la palabra a través del diálogo. A nivel de acciones el rol de sirvienta podría tomarse ciertas “licencias” como sentarse en el sillón de la ama, sugerirle que tome una medicina en particular, proponerle salir a dar un paseo, y demás, es decir toma la iniciativa y conduce la situación.

En los tres casos expuestos como ejemplos de la aplicación de “fórmulas” observamos que al sostenerlas y aplicarlas adecuadamente, se generan escenas que son posibles de ser analizadas dentro de un marco de referencia claro observando de ésta manera si se cumple o no con las exigencias propuestas en las formulas aplicadas.

Dentro del proceso de improvisación el actor puede remitirse a cualquiera de estas “fórmulas”. Al sostenerlas, durante el tiempo que dura la improvisación, logrará una comprensión profunda del comportamiento de su personaje desde la experiencia dl intercambio de status, sin interferir en la improvisación y “contaminarla” con su comportamiento. Es una manera clara de alejarse del comportamiento prejuiciado del actor frente a una situación o acontecimiento que no guarda relación con su sistema de creencias y valores personales.

Al asumir el comportamiento que la fórmula exige, el actor descubre nuevas miradas sobre la situación en la que se encuentra, y por lo tanto, lleva a cabo nuevas propuestas de acción que surgen desde un lugar de valoración que no es el personal sino que responde a las exigencias y necesidades del personaje.

6.3 Tipos de comportamiento que genera un determinado manejo del status

Cuando llevamos a cabo el análisis de un texto observando el tipo de transacciones de status que se producen en el diálogo, este puede llevarnos a comprobar que al mantener un tipo de transacción de status ésta genera a su vez ciertos “tipos” de comportamientos. Vamos a citar algunos ejemplos basados en el análisis de status realizado a varias escenas de diversas obras, y que nos dan como resultado lo siguiente:

Subir el propio status a lo largo de una escena:

De este tipo de transacción de status resulta un personaje de status jerárquico alto, de actitud prepotente, con un comportamiento egoísta, que no comunica como personaje, valora únicamente su propio punto de vista, irreflexivo, inflexible, impositivo, egoísta, necio. Provoca además un bloqueo en el diálogo entre los personajes ya que no está interesado en comunicar –puesto que no escucha-, su único interés recae sobre sí mismo.

Bajar al otro y subirse el status a sí mismo:

Produce un efecto cómico, puede resultar incluso patético o ridículo. Despierta en el observador empatía, porque se evidencia su inseguridad al establecer una comparación con el otro y porque su status está por debajo del status del público. A su vez también devela inseguridad y búsqueda de reconocimiento, que al no provenir del otro (actor-personaje) lo tiene que llevar a cabo por cuenta propia, lo cual resulta patético como ya lo habíamos señalado antes. Hay una necesidad de protagonismo y de pretender ser “más de lo que parece”. Maneja un rol “pretencioso”, le gusta llamar la atención a través de objetos, y para él es vital la admiración y aprobación por diversas vías, las mismas que pueden ir desde el aspecto físico externo hasta el reconocimiento intelectual.

Subirse el status de forma recíproca:

Cuando en el diálogo que se establece a lo largo de la escena ambos actores tienden a subirse el status de manera recíproca el uno al otro, observamos en los dos casos complicidad y una relación afectiva positiva que los ubica como aliados. Al mismo tiempo esta tendencia rebela un deseo de ser aceptado por el otro, de complacencia mutua a través del halago. Esta tendencia puede, sin embargo, revertirse de manera drástica cuando se llega a los picos más altos en donde ya no se puede ascender más. Un ejemplo claro se observa en la escena entre dos amantes ya que ambos buscan el bienestar del otro.

Subir el status al otro y bajarse a sí mismo:

Este tipo de manejo del status devela un comportamiento que tiende a la sumisión y auto exclusión. También revela un emplazamiento de menosprecio de sí mismo y una actitud servil. Al reconocerse por debajo del status del otro se registra inferior, sin derecho a exigir o rebelarse, disponible a la voluntad de otro es decir se somete, sin iniciativa o capacidad de propuesta. A nivel emocional introspectivo respecto a sus sentimientos, sin apertura al mundo. Su relación con el espacio y los otros es desconfiada, como si se sintiera permanentemente amenazado.

A nivel verbal habla sólo si es realmente necesario hacerlo, y tiende a utilizar un nivel de volumen de voz bajo, a veces casi imperceptible.

6.4 Ejemplo de análisis comparativo de status en la obra de teatro Antígona de Sófocles y el caso Pussy Riot de Nadezhda Tolokonnikova como ejemplo de interinfluencia rol y status, en un caso de la vida real y una obra de ficción

Para ejemplificar lo que hemos mencionado anteriormente en lo que respecta a cómo el manejo del status define el comportamiento del personaje en escena, así como opera en la vida real, llevaremos a cabo un ejemplo análisis comparativo de la obra de teatro Antígona de Sófocles y el caso Pussy Riot⁴⁴, de 2012, en el cual Nadezhda Tolokonnikova y dos de sus compañeras de grupo, quienes cumplieron una condena de dos años en una prisión de Siberia debido a la realización de un concierto improvisado y sin autorización en la Catedral de Cristo Salvador de Moscú, acusadas de vandalismo en contra de la campaña electoral del primer ministro Vlávimir Putin a la presidencia de Rusia. En el juicio llevado a cabo contra las integrantes del grupo, el juez afirmó: (...) *han <socavado el orden social> con su protesta mostrando <absoluta falta de respeto> a los creyentes*. Tolokónnikova replicó: (...) *<la sentencia es un síntoma claro e inequívoco de que la libertad está desapareciendo de nuestro país*. Incluso la iglesia ortodoxa rusa se pronunció frente a la condena, haciendo un llamamiento “a las autoridades estatales para que mostraran clemencia con las condenadas dentro del marco de la ley con la esperanza de que se abstendrán de repetir actos blasfemos”.⁴⁵

Este caso es interesante porque Tolokonnikova mantiene contacto por cartas con el filósofo contemporáneo Slavo Zizeck, alrededor del caso Pussy Riot, reflexionando sobre temas relacionados al cuestionamiento al poder. Tomaremos en consideración el cuestionamiento del *statu quo* en dicha obra y en el caso de la vida real, partiendo de la comprensión de cómo operan las relaciones de poder, a través del manejo del status.

El *statu quo* de la obra de teatro mencionada se plantea de la siguiente manera:

⁴⁴ Colectivo ruso de punk feminista, que pone en escena actuaciones de provocación política sobre temas como la situación de las mujeres en Rusia. (es.m.wikipedia.org).

⁴⁵ Correspondencia entre Nadezhda de Pussy Riot y el filósofo Slavo Zizeck.

Tras la derrota del traidor Polinices en manos de su hermano Eteocles, y de éste último en manos del anterior, se reestablecer la paz en la ciudad de Tebas regida por el rey Creonte, quien a su vez decreta que queda prohibido dar sepultura al cadáver del príncipe Polinices, por ser considerado traidor a su pueblo, a causa de su fallido intento por derrocar al poder establecido al mando del rey Creonte, quien, como lo habíamos dicho antes, ha advertido que quien ose dar sepultura al cadáver será castigado con la pena máxima. Frente a este decreto, Antígona decide no acatar el mandato promulgado por el rey Creonte, su tío y padre de su prometido Hemón. Contradiendo el mandato del rey Antígona sepulta a su hermano, aún a sabiendas de que ese acto será castigado con la pena máxima. Ella desafía el orden establecido *–el statu quo–*, porque entiende cuál es el lugar que ocupa jerárquicamente y qué es lo que debe hacer en esa situación.

Antígona es ciudadana de Tebas, por lo tanto hay un mandato que debe cumplir, pero a su vez es hija de Edipo quien cometió adulterio al tener hijos con su madre Yocasta –ambos muertos- además es hermana de Polinices el “traidor”, de Eteocles el “héroe” y de Ismena su hermana menor a la cual debe su ejemplo y finalmente es la prometida de Hemón, hijo de Creonte por lo tanto su futura nuera y madre de sus nietos.

Comprender la situación por la que atraviesa Antígona, respecto a los roles sociales y relaciones emocionales que desempeña como hija, hermana, sobrina, futura esposa y reina respectivamente, es determinante en el momento de tomar una decisión por su parte frente al decreto promulgado por Creonte. Su status *adscrito* le determina el rol social que desempeña, pero hay algo más importante que se impone: el status *adquirido* al llevar a cabo el ritual fúnebre y entierro de su hermano, el cual la ubica jerárquicamente en una

posición elevada ya que la convierte en una “heroína” al desafiar al rey ubicándose por encima de él al desobedecerle.

En el caso de la actriz que trabaje el personaje de Antígona, esta comprensión le ayudará a determinar el comportamiento que deberá asumir como personaje, encontrando los dispositivos internos⁴⁶ para proponer sus acciones y el cómo llevará a cabo la reconfiguración de sus roles en tal situación. Plantear la propuesta del personaje Antígona desde la idea de una mujer con principios éticos y sensibilidad social, desde la perspectiva del manejo de los roles y el status, precisando las relaciones que han establecido y establecen entre los actores-personajes, es lo que finalmente determinará su comportamiento, objetivado a través de sus acciones.

Si Antígona aceptara cumplir con el mandato de Creonte, rebajaría su status, desconociendo el lazo de sangre que le une a su hermano, por lo tanto, tal acción no se podría considerar digna de una hermana y futura reina; ya que tanto su linaje como su posición social (en la cima de la pirámide como princesa y prometida del futuro rey) exigen que deba proceder de la manera en que ella ha escogido.

Si consideramos el estudio de status que realiza Johnstone sobre la tragedia, en específico sobre el héroe, en este caso la heroína como personaje de status alto, nunca debe aceptar de manera voluntaria una posición inferior a la que le corresponde; sino que debe ser expulsado (así como Edipo fue desterrado). En el caso de Antígona, ella prefiere la muerte antes que aceptar una situación que la degrade jerárquicamente y que mancille su linaje – dejando insepulto a un miembro de su familia-, ya que de encontrarse ella en el lugar de su hermano correría con la misma suerte. Por lo tanto, Antígona reflexiona sobre el alcance de

⁴⁶ El mundo imaginario interno de la actriz, las imágenes internas que movilizan los impulsos y la acción.

sus acciones o de su inacción y decide actuar respecto a lo que ella considera su prioridad y su deber. Jerárquicamente Antígona debería seguir la orden de Creonte, respetar el *statu quo* establecido, mas es su ley individual la que se enfrenta e impone ante la ley exterior.

Es la comprensión de estos dos elementos, status y su rol social, lo que lleva al personaje Antígona a cometer el acto por el cual es condenada a muerte. Por lo tanto cuestiona el *statu quo*, se rebela y se sacrifica a sí misma por aquello que considera que debe ser respetado por sobre cualquier otra cosa: devolver la dignidad a Polinices, asesinado en manos de su propio hermano Eteocles, a través de la ceremonia ritual fúnebre.

En este punto podríamos citar al filósofo Slavo Zizeck, que en una carta a Nadezhda Tolokonnikova de 2013 responde: “El verdadero heroísmo consiste en mantener esos pequeños medios de vida organizada que le permiten a uno sobrevivir en tiempos de locura sin perder la dignidad”.⁴⁷

Respecto a la reflexión de Zizeck podemos decir que la heroína Antígona se constituye en tal porque su heroísmo consiste en sostener “esos pequeños medios de vida” es decir (llevar a cabo el acto ritual de enterrar a su hermano Polinices) y en tal acción reconocer cuál es su status y rol, y por lo tanto, cuál es el comportamiento que debe seguir en tal situación.

Se trata, entonces, de comprender (como actores, directores y dramaturgos) que no podríamos transgredir el *statu quo* establecido de antemano en una obra, si no se entiende cómo están planteadas las relaciones de poder y los roles que se configuran a partir de éstas. Si perdemos de vista este elemento, relación status-rol, desatendemos la dimensión

⁴⁷ <http://www.commondreams.org/view/2013/11/16>

ético-político que plantea un autor a través de su obra. Y en este punto volvemos a citar a Zizeck en otra carta a Tolokonnikova respecto a la metodología de acción de Pussy Riot:

No se trata de socavar el orden existente, de participar en actos de provocación y resistencia, sino también en ofrecer las perspectivas de un nuevo orden. Las actuaciones de Pussy Riot no se reducen a provocaciones subversivas. Por debajo de la dinámica de sus actos debe haber una firme actitud ético-política.⁴⁸

Es necesario entender que lo que lleva a cabo el actor en la escena a través del personaje es sobretodo el compromiso de asumir una postura a través de una actitud ético-política, la que determinará su comportamiento psicofísico en la escena, y del cual dependerá que su propuesta logre o no trascender, -ser o no ser leída- por el espectador.

6.5 Hacia un teatro liberador

En toda obra de teatro se narra algo, esta narración se construye a partir de intereses o deseos que movilizan la acción y que se develan en el discurso escénico. Estos deseos en términos de poder determinan cierto tipo de relaciones, a través de roles y básicamente se configuran del modo siguiente: se somete o se es sometido. Augusto Boal en su teatro del oprimido habla de este hecho, para él el teatro es un medio de liberación y resistencia a la opresión. Se oprime o se es oprimido. El proceso de creación del actor en este caso sería un proceso tendiente a la liberación de la opresión.

El teatro es tensión, es violencia, desde el momento en que uno asume el desafío de afrontar un personaje, de ponerse en el lugar del otro. Esta es una situación de violencia, porque está

⁴⁸ La correspondencia fue organizada por la revista Philosophie, en cooperación con el New Times. Versiones más amplias se pueden encontrar en alemán en philomag.d o en francés en philomag.com. Las caratas de Tolokonnikova fueron traducidas del ruso por Gala Ackermman.

siendo violentada la subjetividad del actor, su cuerpo, su mente, sus emociones, sus instintos, su intuición. Como bien lo plantea Ann Bogart en su libro la preparación del director:

La violencia empieza cuando hay que ser expresivo frente a las limitaciones. Este acto necesario de violencia, que al principio parece limitar la libertad y cerrar las opciones, al mismo tiempo abre muchas más y exige al artista una sensación de libertad más profunda.

(Bogart, 2008, p. 59)

Crear es un acto violento, dice Bogart, ésta violencia se devela como tensión, relaciones que “entran” en conflicto, en confrontación. Es pues un lugar en donde se enfrentan subjetividades, aterrizadas en un cuerpo, espacio/tiempo breve, efímero. En este escenario de tensiones el actor asume que lo que sucede en escena finalmente es una lucha de poderes. El teatro es un espacio de lucha donde se “vive o se muere”. Un espacio de supervivencia y resistencia en situaciones límite.

Si el teatro es el lugar en donde se visibilizan y cuestionan dichas relaciones de poder, es entonces un espacio de denuncia de hegemonías, y no podría alinearse con el modelo hegemónico dominante, a riesgo de perder su sentido crítico y transformador, de lo contrario “re-produciría” el sistema, reproduciendo sus intereses. En el teatro se “ejercita” la recreación de la sensibilidad, se promueve y se producen nuevas formas de subjetividad, por tanto se resiste a ser instrumentalizado por el sistema.

El teatro sobretodo es acción, la acción de fuerzas en pugna, pero también es la acción de las fuerzas que convergen, es también el reconocimiento de lo diverso. Es la acción convergente, la que se inspira en la cooperación, en el acuerdo, en la convivencia, en la

reciprocidad. ¿Es posible una sociedad que se mueva desde esa posibilidad, desde este paradigma de la convergencia más que de la lucha o confrontación? ¿O es únicamente la lucha de clases el motor de la historia? ¿Se puede dejar de creer en la confrontación como única forma de avance? La que finalmente terminará en la supremacía de una fuerza sobre otra, de un interés sobre otro.

Hablar de protagonista y de antagonista, es hablar de conflicto, de lucha de poderes. Sin conflicto no hay acción. Si el teatro es acción es entonces conflicto, enfrentamiento, violencia. La acción se monta sobre el conflicto no sobre el acuerdo, el acuerdo es consecuencia, es calma, es paz. Cuando el discurso de una obra teatral justifica y legitima un poder hegemónico comprendemos su alcance en la determinación y dominación de unos roles por otros. El teatro devela esa dependencia. El discurso de la interculturalidad presente en la trama puede contribuir a una deslegitimación o por el contrario convertirse en un aliado del modelo dominante.

Como respuesta estética y política, el teatro frente a la represión del sistema, es un espacio en donde se generan nuevas sensibilidades. Necesita entender cómo operan los sistemas de poder en la ficción, para lograr un cambio de mirada y lograr convergencia de lo humano en la realidad. Si el ser humano no puede ejercer su intencionalidad, es en espacios como el teatro en donde se juega por una liberación del individuo, el arte es liberación, no libertad como algo estático e inmutable, sino un proceso vivo, en movimiento.

Un arte liberador puede transformar su medio cuestionando el tipo de relación opresor/oprimido presente en el modelo capitalista, en donde un ser humano es sometido según el interés de otro grupo o ser humano. Si dejamos que la opresión se exprese a través

del teatro podemos ubicar entonces de dónde proviene, pero ese camino de liberación es un proceso personal, es decir, cada actor encuentra su forma de liberación personal. Podemos entonces hablar del teatro como un camino de liberación, un camino de autoconocimiento, y de construcción de sentidos y estéticas.

Cuando se visibilizan esas tensiones que generan opresores y oprimidos, entonces estamos ubicándonos en una situación de dominio y sumisión. Todo lo que el actor realiza en el escenario parte de esta situación, hay una transacción de “status” que se establece en la escena, y en cada acto, gesto, movimiento, que proponga el actor estará implícito un status. El público puede entonces observar y reconocer cómo se producen estas sociabilidades y distintos modos de convivencia humana. El trato, el cómo me relaciono con el otro va a ir construyendo y configurando el rol social.

Esta situación abre la posibilidad de que puedan surgir una infinidad de roles marcados por la individualidad creadora del cada actor/actriz. Se puede partir de la convención del rol para irse abriendo hacia innumerables modos de ejercer ese rol dependiendo de la respuesta del otro. El status sólo termina de completarse en relación con el otro o con lo otro (espacio-tiempo, objetos, sonidos, luces) y con la forma como se dé la respuesta.

¿Cuál sería la importancia de que un actor observe y proponga desde la comprensión de la intención que lleva la acción del otro en términos de status?

Atender al tema del *status* permite que el actor opere de manera viva, “orgánica” que no dé por sentado nada y que no pase desapercibido ningún cambio que se produzca en su entorno, sino por el contrario que lo incorpore de acuerdo a sus necesidades, a sus objetivos.

Si todo lo que hacemos en nuestra cotidianidad posee un status, entonces trasladar esa capacidad y volverla consciente en escena es fundamental para lograr una interpretación viva, sentida. El actor-creador es protagonista y gestor de su experiencia, dispuesto y abierto al intercambio con todos los elementos que intervienen en el proceso creador. Su objetivo sería estimular el cambio, la transformación de la realidad que oprime al ser humano. En este sentido el teatro es rebelión.

Toda forma de sometimiento, de colonización a la que está sujeto el ser humano por parte de la industria cultural, de políticas neoliberales, de sistema de consumo y comercio son formas de opresión. El arte es uno de los últimos territorios en los cuales se producen nuevas sensibilidades, nuevas maneras de mirar y entender el mundo. El arte, entendiéndolo como opuesto al sistema hegemónico, es uno de los resquicios más potentes que le quedan al ser humano para recrear su sensibilidad, para proponer otras formas de ser y pensar el mundo. Exige por tanto un compromiso sentido y querido del artista con su arte, y un compromiso social con los sectores excluidos y vulnerables en los cuáles reconoce su sentido de ser.

Un arte que se referencia con las clases dominantes y lugares de poder no puede cuestionar nada, no tiene frente a que rebelarse, no tiene nada que develar. Cuando el arte es absorbido por el consumo y entra en el circuito de comercio se convierte en mercancía, adquiere un valor, tiene un precio, pero ante todo promueve una dirección que reproduce el sistema, siendo funcional a sus intereses, -económicos y políticos- que ponen en riesgo a la naturaleza y al mismo ser humano.

El teatro al hablar de situaciones concretas, habla de lo común del ser humano, de cosas profundas de manera simple. Y esta concretización en el cuerpo mismo del actor creador, es la que promueve otro tipo de dinámicas sociales. El actor pone su cuerpo, su cabeza y su corazón, expone su ser a los demás, se vulnera, se pone en riesgo, es desde éste lugar de incomodidad e inestabilidad que se generan encuentros y desencuentros consigo mismo y con su entorno, lo cual le permite entender su situación como una situación de conflicto permanente, de cambio continuo.

No siempre se actúa en unidad entre el pensar, sentir y actuar, muchas veces los roles que se representa o experimenta son contradictorios, justamente porque son humanos. Ser *humano* es una tarea compleja que debe aceptar todas esas variaciones, todas esas contradicciones y luchas de poder que se producen dentro y fuera del ser humano y del actor-personaje.

Si como actores creadores nos preocupamos de ese “ser” representado en un rol, con un status en continuo cambio y transformación, podemos entender la diversidad humana, podemos volvernos sensibles a otras formas de pensarse y de pensar el mundo.

Las posibilidades de transformación son infinitas, el futuro se abre y se construye en acción, hay una acción a futuro que propone el actor. Estamos hablando entonces de construcción de sentido.

Las asimetrías socio-económicas de género y culturas ha provocado el colapso de la vida en el planeta. Hay que pensar en forma sistemática e interdisciplinaria. Una teoría articuladora, flexible, abierta. Sin olvidar la crítica al androcentrismo en todas sus formas y el enfoque de género. (Estermann, 1990, p. 68).

¿Sería el arte y más particularmente el teatro esta posibilidad abierta, flexible, articuladora que permita relacionarnos de otra forma con nuestro entorno natural y humano? ¿Podemos re-pensarnos como especie, podemos dar el salto hacia otro estado de consciencia, podemos accionar desde la confrontación pero también desde la convergencia?

La interculturalidad presente en el drama se humaniza en el hecho estético, aspira a la reflexión y discusión sobre temas fundamentales de la existencia. No concede nada, es potente la voz que habla desde la experiencia compartida. Es la voz que trasciende lo personal en el compromiso con su época, con el instante, con el aquí y el ahora, el compromiso de lo efímero con lo eterno. De lo frágil con lo que permanece. El drama humano develado en la mentira más verdadera de todas: en la ficción capaz de revelar lo profundo del ser humano, que es capaz de amar la realidad que se construye en acción presente y es a su vez un acto de desafío lanzado al futuro.

REFERENCIAS

Documental Bibliográfica:

- ADORNO, T. W. / HORKHEIMER. (1994). *Concepto de ilustración, La industria cultural. Ilustración como engaño de masas, en: Dialéctica de la ilustración*, Madrid-España: Trotta.
- ADORNO, T. W. (2004). *Teoría estética*, (fragmentos), Madrid: Akal.
- BENJAMÍN, Walter. (2004). *El autor como productor*, D.F. México: Taurus.
- BRECHT, B. (1976). *Escritos sobre teatro I, II y III*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- BOAL, A. (1980). *Teatro del oprimido, (1ra. Ed.)*, México D.F: Nueva Imagen.
- BOURRIAUD, N. (2006). *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BOGART, A. (2008). *La preparación del director*, Barcelona: Alba.
- CALVO, N. (2007). *El modelo actancial y su aplicación*. México D.F: Pax.
- CHEJOV, M. (1999). *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona: Alba.
- DUBATTI, J. (2007) *Filosofía del teatro I*. (1ra. Ed.) Buenos Aires: Atuel.
- EINES, J. (2006). *Hacer Actuar: Stanislavski contra Strasberg* (2da. Ed.), Barcelona: Gedisa.
- ECHEVERRÍA, B. (2010). *Definición de la cultura*, México D.F: FCE Editorial.

- FELSHIN, N. (2001). *¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo, en Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad Ediciones.
- GOOFFMAN, E. (1994). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. (2da. reimpresión) Buenos Aires: Amorrortu.
- GOOFFMAN, E. (1951) *Symbols of Class Status, The British Journal of Sociology* 2, 4 (1951). (Pp. 294-304). La Universidad de Sonora publica esta versión en exclusividad, con el permiso escrito de la Blackwell Publishing Ltd. (N. del T.)] El Merriam-Webster Collegiate Dictionary dice del verbo “internalize.
- GUTIÉRREZ, F. (1993). *Teoría y praxis de semiótica teatral*, Salamanca: Universidad de Valladolid.
- GREIMAS, A.J. (1973). *Semántica estructural, investigación metodológica*. Madrid: Gredos S.A.
- GROTOWSKI, J. (1987). *Hacia un Teatro Pobre*. (14ta. Ed.), Madrid: Siglo XXI.
- JAMESON, F. (2013). *Brecht y el método*. (1ra. Ed.), Buenos Aires: Manantial.
- JOHNSOTE, K. (2003). *IMPRO, improvisación y el teatro*. (4ta. Ed.), Santiago: Cuatro Vientos.
- MANZAL, G. (2013). *Filosofía de la técnica teatral* (1ra. Ed.), Buenos Aires: Cantamañanas.
- OIDA, Y. (2008). *Los trucos del Actor*, Barcelona: Alba.
- OIDA, Y. (2005). *El actor invisible*. (1ra. Ed.) México D.F: Arte y Escena.
- ORTEGA CAICEDO, A. (2007). *Sartre y nosotros* (1ra.Ed.). Quito: El Conejo.

- PAVIS, P. (1990). *Diccionario del Teatro, Dramaturgia, estética, semiología*. (1ra. Reimpresión), Barcelona: Paidós.
- RICHARDS, T. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. (1ra. Ed.). Barcelona: Alba.
- RUIZ, B. (2008). *El Arte del Actor en el siglo XX*. (1ra.Ed.), España: Artezblai.
- SARTRE, J.P. (1947). *A puerta cerrada (Huis Clos)*. Traducción de Alfonso Sastre. Fuente: www.rojosobreblanco.org/descargas/A%20puerta%20cerrada.pdf.
- SARTRE, J. P. (1950). *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires: Losada.
- STANISLAVSKI, K. (S/F). *Creando un rol*, La Habana: Dirección de Enseñanza Artística, Ministerio de Cultura.
- ESTERMANN J. (2009). *Interculturalidad crítica y descolonización, Colonialidad, descolonización e interculturalidad*, III-CAB, La Paz: Instituto Internacional de Integración.
- TREMBLAY G. (2007). *La revalorización de la cultura en la sociedad contemporánea*. Encontrado en: *La sociedad de la cultura/coord. Arturo Rodríguez Morató*, 2007, ISBN 978-978-8434-45-0, (Pp. 157-168)
- UBERSFELD, A. (1989). *Semiótica Teatral*, Madrid: Signo e imagen.
- WILLIAMS, R. (1981). *Sociología de la cultura*, (cap. 6) Buenos Aires: Paidós.

Tesis:

- LIZARRAGA, I. (2012). *Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban*. Tesis doctoral sin publicar. Barcelona-España.

ANEXOS

Anexo I:

Hoja de registro de observación de las acciones físicas llevadas a cabo por los cuatro estudiantes que llevaron a cabo el montaje de la obra: “A puerta cerrada”.

ESCENA IV	INÉS, GARCIN, ESTELLE, el MOZO (la presentación de los tres)
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: (Mirando a GARCIN, que no ha levantado la cabeza.) ¡No! ¡No, no, no levantes la cabeza! ¡Sé lo que ocultas en tus manos, sé que no tienes nada ahí; que tu cara ha desaparecido! (GARCIN retira sus manos.) ¡Ah! (Una pausa. Con sorpresa.) No..., no le conozco.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	ESTELLE SE BAJA EL STATUS AL DEVELAR SU TEMOR ANTE QUIEN ELLA CREE QUE VA A ENCONTRAR EN LA HABITACIÓN. CON LA ÚLTIMA FRASE SE BAJA EL STATUS YA QUE ACEPTA QUE NO CONOCE A GARCÍA.
Acciones físicas y manejo del espacio	<p>Objetivo mediato o acción básica del personaje.</p> <p>Estelle espera encontrar en la habitación a Pedro quien se suicidó por su causa.</p> <p>Acciones secundarias:</p> <p>Estelle entra decidida a encontrar a Pedro en la habitación.</p> <p>Al ver a un hombre sentado con las manos cubriendo su rostro (García) Estelle lanza un fuerte grito, se da la vuelta hacia la puerta de la habitación de espaldas a García con la intención de salir cubriéndose al mismo tiempo el rostro con las dos manos.</p> <p>Frente a esta acción el mozo le impide salir avanzando hacia ella.</p> <p>Permanece estática cerca de la puerta, sin atreverse a mirar debido al pánico que experimenta a nivel emocional, con el cuerpo recogido y cerrado.</p> <p>Objetivo de Estelle: Saber quién es el hombre que le está hablando.</p> <p>Al escuchar la voz de García y reconocer que no es la de Pedro, se da la vuelta, incorporando</p>

	su cuerpo, lo mira, sonríe y admite su equivocación.
Diálogo de los personajes:	GARCIN: Yo no soy el verdugo, señora.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	García se sube el status al evidenciar la equivocación de Estelle confundiéndolo con otra persona y develar al mismo tiempo el temor de Estelle.
Acciones físicas y manejo del espacio	Objetivo mediato o acción básica: García quiere saber quién es aquella mujer que grita y parece conocerle. Ante al grito de Estelle se pone de pie Se queda quieto en su sitio, mirando la parte posterior del cuerpo de Estelle (espalda y glúteos) y luego la pierna que tiene descubierta debido a la abertura que llega hasta la parte superior de su muslo Intenta calmar desde lejos a la mujer, levantando uno de sus brazos como queriendo alcanzarla.
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: No, no le tomaba por el verdugo. Es que... creía que alguien quería gastarme una broma. (Al MOZO.) �Esperan a alguien más aún?
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	BAJA EL STATUS AL OTRO ACUSANDOLO DE GASTARLE UNA BROMA, ELLA SE SUBE AL SER VICTIMA DE LA SUPESTA BROMA, NO ASUME SU EQUIVOCACION.
Acciones físicas y manejo del espacio	Objetivo mediato acción básica: Estelle no quiere que los demás descubran quién es Pedro y quiere saber si ya no vendrá él a la habitación. Mira a García, a Inés y al mozo, sonríe, pretende haberles jugado una broma a todos. Se mantiene en su eje, no hay desplazamiento pero su cuerpo se muestra de frente a Inés y García y de espaldas al mozo. Cuando le hace la pregunta al mozo gira de frente a él pero con distancia.
Diálogo de los personajes:	MOZO: No, ya no vendrá nadie más.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SUBE SU SATUS AL DEMOSTRAR QUE CONOCE BIEN LA SITUACIÓN
Acciones físicas y manejo del espacio	Objetivo mediato o acción básica: El mozo quiere dar a entender a Estelle que se ha dado cuenta de que oculta algo. Mira burlonamente a Estelle de pies a cabeza, sonríe. Permanece de pie sin desplazamiento entre la entrada a la habitación y Estelle, resguardando la salida.
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: (Aliviada.) �Ah! Entonces, �vamos a estar solos el señor, la señora y yo? (Se echa a reír.)
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SE BAJA EL STATUS AL ACEPTAR LA SITUACIÓN QUE HAN ESCOGIDO PARA ELLA, Y BAJA A LOS OTROS AL UBICARLOS EN SU MISMA SITUACIÓN.

Acciones físicas y manejo del espacio	<p>Objetivo mediato o acción básica:</p> <p>Estelle se cerciora que sí se encuentra a salvo sin Pedro.</p> <p>Mueve mucho sus manos, a causa del nerviosismo que experimenta, sonrío todo el tiempo, y mira a los otros con miradas evasivas de corta duración que van y vienen, mira los sillones.</p> <p>No se ha movido de su sitio, sólo ha girado en su mismo eje sin desplazamientos.</p>
Diálogo de los personajes:	GARCIN: No hay ninguna razón para reírse.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	BAJA EL STATAUS DE ESTELLE AL INSINUAR QUE ESTA EQUIVOCADA TANTO EN LO QUE DICE COMO EN EL HECHO DE TOMAR LIGEREZA LO COMPLICADO DE LA SITUACION EN LA QUE SE ENCUENTRAN TODOS.
Acciones físicas y manejo del espacio	<p>Objetivo mediato o acción Básica: García-actor olvida el texto, no lo dice.</p> <p>Permanece de pie, boca abierta mirando el cuerpo de Estelle</p> <p>No hay desplazamientos ha guardado sus manos en los bolsillos de la camisa “guayabera”.</p>
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: (Sigue riendo.) ¡Y qué canapés tan horribles! Y miren cómo los han colocado. Me parece como si fuera el primero de año y estuviera de visita en casa de mi tía María. Cada uno tiene el suyo, supongo ¿Este es el mío? (Al MOZO.) Imposible: nunca podré sentarme en él; es espantoso; yo voy de azul celeste y este es verde espinaca ¡Qué horror!
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	BAJA EL STATUS A GARCIA AL INGNORAR SU PUNTO DE VISTA Y AL MISMO TIEMPO BAJA EL STATUS AL LUGAR Y AL MOZO AL DEJAR EN CLARO SU MAL GUSTO EN CUANTO AL DECORADO. A SI MISMA AL BAJAR EL STATUS DE SU TÍA MARÍA YA QUE ES SU FAMILIA.
Acciones físicas y manejo del espacio	<p>Objetivo mediato o acción básica: Estelle busca desviar la atención del tema de Pedro, su equivocación.</p> <p>Mueve mucho sus brazos y manos, acompañando sus palabras, sonrío todo el tiempo, risitas leves, mueve la cabeza de un lado al otro mirando García e Inés, gira hacia el mozo cuando habla de los sillones</p> <p>Se traslada por el espacio con pasos cortos a un ritmo ágil, descubre su sofá mira y compara el color de éste con su vestido, dirige una mirada de desaprobación al mozo.</p>
Diálogo de los personajes:	INÉS: ¿Prefiere el mío? Si lo quiere...
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SE SUBE EL STATUS Y EL DE ESTELLE AL OFRECERLE SU AYUDA CEDIENDOLE SU CANAPÉ DEMOSTRANDO CORTESÍA Y AL DEJAR ABIERTA LA PROPUESTA PARA QUE ESTELLE DECIDA.
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	<p>Objetivo mediato o acción básica:</p> <p>Inés quiere complacer a Estelle siendo cortés, busca llamar su atención</p> <p>Desde la aparición de Estella Inés se ha puesto de pie y no ha dejado de observarla fijamente con</p>

	<p>las manos en los bolsillos, permanece cerca de su sillón, delante de él, retira la sábana con la intención de hacerlo súbitamente en un solo movimiento pero no lo logra y debe hacerlo más lento, intenta corregir la acción, luego sujeta la sábana por un extremo, el resto cae al piso y la mueve suavemente como una cola de gato.</p>
Diálogo de los personajes:	<p>ESTELLE: ¿Ese burdeos? Es usted muy amable, pero apenas cambia la cosa. No, ¡qué se le va a hacer! Cada uno su lote, ¡qué remedio! ¿Me ha tocado el verde? Pues me quedo con él. (Una pausa.) El único que, en rigor, no iría mal es el del señor. (Un silencio.)</p>
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	<p>BAJA EL STATUS DE INÉS AL RECHAZAR SU AYUDA, SE BAJA ELA MÍSMAL AL CONFORMARSE CON LA SITUACION. SE SUBE AL BUSCAR UNA SALIDA SATISFACIENDO UN CAPRICHOP PERSONAL.</p>
Acciones físicas y manejo del espacio	<p>Objetivo mediato o acción básica: Estelle quiere parecer amable con Inés.</p> <p>Acciones secundarias:</p> <p>Estelle se dirige al sofá de Inés y comprueba que no le va bien a su vestido, regresa a su sofá y se sienta dejando al descubierto ambas piernas al abrirse totalmente el vestido debido a la abertura pronunciada de éste.</p>
Diálogo de los personajes:	<p>INÉS: ¿Lo oye, Garcin?</p>
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	<p>BAJA EL STATUS A GARCIA Y SE SUBE ELLA A SI MÍSMAL AL ORDENARLE LO QUE TIENE QUE HACER.</p>
Acciones físicas y manejo del espacio	<p>Objetivo mediato o acción básica:</p> <p>Inés quiere complacer los gustos de Estelle</p> <p>Acciones secundarias:</p> <p>De pie muy erguida con las manos en los bolsillos ordena a García con voz fuerte sin dejar de mirar a Estelle sin moverse de su sitio. (aire de torero)</p>
Diálogo de los personajes:	<p>GARCIN: (Se sobresalta.) ¡Ah! EL..., el canapé. Perdón. (Se levanta.) Es suyo, señora.</p>
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	<p>SE BAJA EL STATUS AL OBEDECER LA ORDEN DE INÉS. SE SUBE AL SER GENTIL CON ESTELLE.</p>
Acciones físicas y manejo del espacio	<p>Objetivo mediato o acción básica: García quiere complacer a Estelle obedeciendo a Inés.</p> <p>Acciones secundarias:</p> <p>Al segundo llamado de Inés se incorpora súbitamente,. Casi de un salto, recoge de un tirón la sábana de su sillón envolviéndola en sus brazos, se levanta del sillón ofreciéndolo a Estelle casi con una reverencia.</p>
Diálogo de los personajes:	<p>ESTELLE: Gracias. (Se quita el abrigo y lo echa en el canapé. Una pausa.) Démonos a conocer, ¿no?, puesto que vamos a vivir juntos. Yo soy Estelle Rigault. (GARCIN se</p>

	inclina y va a presentarse, pero INÉS pasa delante de él.)
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SE SUBE EL STATUS AL LOGRAR SU OBJETIVO: LOS OTROS HACEN LO QUE YO QUIERO, LOGRA MANIPULARLOS
Acciones físicas y manejo del espacio	Objetivo mediato o acción básica: Estelle quiere ser el centro de la atención de todos. (florero de mesa). Acciones secundarias: Se traslada al sofá de García, se arregla el peinado, se arregla su estola de piel, amplia sonrisa al decir su nombre completo. No se desplaza, permanece cerca del sofá.
Diálogo de los personajes:	INÉS: Inés Serrano. Encantada.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SUBE EL STATUS A ESTELLE AL HALAGARLA. Y A SÍ MISMA POR SER GENTIL
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Objetivo mediato acción secundaria: Inés quiere tocar a Estelle Acciones secundarias: Se acerca a Estelle y toma su mano, la besa con delicadeza y despacio como lo haría un gentleman con su lady. Estelle rechaza el saludo del beso en la mano y le besa a Inés ambas mejillas de forma amistosa.
Diálogo de los personajes:	GARCIN: (Se inclina de nuevo.) José Garcin.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SE BAJA EL STATUS Y SUBE EL STATUS DE ESTELLE, HAY ADEMÁS UNA REFERENCIA DE ACCION FÍSICA –INCLINARSE-QUE ACENTÚA EL STATUS PROPUESTO.
Acciones físicas y manejo del espacio	Objetivo mediato o acción básica: García quiere impresionar a Estelle. Acciones secundarias: Se acerca y toma la mano de Estelle (tal como lo hizo Inés) pero de forma exagerada hace la reverencia y le besa la mano, con gesto grandilocuente. (risas del público)
Diálogo de los personajes:	MOZO: ¿Me necesitan todavía para algo?
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SE SUBE BAJA EL STATUS AL DEMOSTRAR SU INTERÉS POR SALIR SIN QUE NADIE SE LO HAYA PEDIDO TODAVÍA. ADEMÁS INTERRUMPE EL DIÁLOGO QUE HA INICIADO ESTELLE CON LOS DEMÁS.
Acciones físicas y manejo del espacio	Objetivo mediato o acción básica: El mozo quiere irse Acciones secundarias: El mozo tiene las sábanas de los tres personajes en sus manos, observa atentamente la escena anterior Habla sin moverse del sitio y sin hacer ningún gesto, mira con desprecio y burlonamente a Estelle.

	Al salir da la espalda a los tres personajes y hace un gesto de desprecio a Estelle con su mano, sacudiéndola como diciendo (ya-ya, bueno-bueno)
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: No, no; puede irse. Ya le llamaré. (El MOZO se inclina y sale)”
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SE SUBE EL STATUS AL DAR AL MOZO LA ORDEN DE SALIDA Y LE BAJA EL STAUAS AL DEJAR EN CLARO QUE SU PRESENCIA NO ES NECESARIA.
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Objetivo mediato o acción básica: Estelle quiere retomar el control sobre la situación Acciones secundarias: Estelle hace movimientos con sus manos como diciendo al mozo váyase, despidiéndolo despectivamente, le da las espaldas, luego se sienta muy tranquila en su sofá.

ESCENA II: INÉS SEDUCE A ESTELLE

ESCENA IV	INÉS, GARCIN, ESTELLE
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: Señor, ¿no tendrá un espejo? (GARCIN no contesta.) Un espejito de bolsillo, cualquier cosa. (GARCIN no contesta.) Si me va a dejar sola, procúrese por lo menos un espejo. (GARCIN sigue con el rostro entre las manos, sin responder.)
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	ESTELLE SE BAJA EL STATUS AL ROGAR A GARCIA QUE LE DE UN ESPEJO, LO BAJA TAMBIEN A ÉL MENCIONANDO QUE NO HACE LAS COSAS BIEN
Acciones físicas y manejo del espacio	Objetivo mediato o acción básica: Estelle quiere necesita verse en un espejo. Estelle abandona su sofá y se dirige al de García. Pide ayuda a García, se inclina hacia él, le da golpecitos con el dedo índice, luego le sacude, cada vez con más fuerza (el permanece inmóvil con el rostro cubierto y empieza a roncar para que Estelle se aleje).
Diálogo de los personajes:	INÉS: (Con precipitación.) Yo tengo un espejito aquí, en mi bolso. (Busca en él. Decepcionada.) Ya no lo tengo. Han debido de quitármelo en el registro de entrada.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SE SUBE EL STATUS AL OFRECER EL ESPEJO, BAJA A ESTELLE AL EVIDENCIAR EL ENGAÑO, CAYÓ EN LA TRAMPA
Acciones físicas y manejo del espacio	Objetivo mediato o acción básica: Quiere atraer la atención de Estelle que vaya hacia ella. Deja de cantar (pues la escena anterior lo hace) Le ofrece su ayuda, busca en su abrigo y le propone que Estelle misma lo busque, ella

	introduce la mano en el bolsillo de la chaqueta de Inés.
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: ¡Qué fastidio! (Una pausa. Cierra los ojos y vacila. INÉS se precipita, y la sostiene.)
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SUBE SU STATUS PARA LLAMAR LA ATENCIÓN CON EL DESMAYO HACIENDOSE LA VICTIMA.
Acciones físicas y manejo del espacio	Objetivo mediato o acción Básica: Quiere llamar la atención de García para que la libre de Inés Desfallece, se maree, tambalea, está a punto de caer al piso.
Diálogo de los personajes:	INÉS: ¿Qué le sucede?
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SUBE EL STATUS DE ESTELLE AL PREOCUPARSE POR ELLA. Y A SI MISMA POR SER GENTIL
Acciones físicas y manejo del espacio	Objetivo mediato o acción básica: Ayudar a Estelle, tocarla Sostiene a estelle por detrás rodeándola con sus brazos por la cintura, la sostiene para que ésta no caiga al suelo. La toca con sus manos, le huele.
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: (Vuelve a abrir los ojos y sonrío.) Me siento rara. (Se palpa.) ¿No le ocurre a usted algo parecido? Cuando no me veo, tengo que palparme... Me pregunto si existo verdaderamente.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SE SUBE EL STATUS AL HACERSE LA VÍCTIMA Y LOGRAR QUE LOS OTROS CAIGAN EN SU TRAMPA.
Acciones físicas y manejo del espacio	Objetivo mediato o acción básica: Quiere que Inés le atienda Se toca su propio cuerpo desde las piernas hasta los pechos, acariciándose
Diálogo de los personajes:	INÉS: Tiene usted suerte. Yo me siento siempre desde el interior.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SUBE EL STATUS DE ESTELLE LA HALAGA. Y SE SUBE ELLA AL UTILIZAR EL SARCASMO (SOLO SE PUEDE SENTIR DESDE EL INTERIOR)
Acciones físicas y manejo del espacio	Sigue sosteniendo a Estelle en un abrazo.
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: ¡Ah, sí!... Desde el interior. Pero todo lo que pasa dentro de las cabezas es tan vago... Me da sueño... (Una pausa.) Yo tengo seis espejos grandes en mi dormitorio. Los veo. Yo los veo. Pero ellos no me ven a mí. Reflejan la coqueta, la alfombra, la ventana... ¡Qué vacío está un espejo en el que yo no estoy! Cuando hablaba, me las arreglaba para que hubiera siempre uno en el que poder mirarme. Hablaba, me veía hablar. Me veía tal y como los demás me veían, y eso me mantenía despierta. (Con desesperación.) ¡El

	<p>carmín! Seguro que me lo he puesto mal. Sea como fuere, no puedo quedarme sin espejo para toda la eternidad.</p>
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	<p>INTENTA SUBIR SU STATUS AL ARSE CUENTA DE SU ERROR JUSTIFICANDOSE, BAJA EL STATUS A INES AL RECHAZAR SU PROPUESTA, SE BAJA A SI MISMA AL EVIDENCIAR SU DESESPERACIÓN.</p>
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	<p>Objetivo mediato o acción básica:</p> <p>Quiere llamar la atención de García de manera indirecta a través de Inés</p> <p>Se aleja de Inés, va hacia el proscenio cerca del público.</p> <p>Se mira en espejos imaginarios cambiando de posturas y posiciones.</p> <p>Se toca los labios con sus manos, retrocede horrorizada, suplica ayuda a Inés, retrocede hasta su sillón en busca del carmín de labios.</p>
Diálogo de los personajes:	<p>INÉS: ¿Quiere que yo..., que yo misma le sirva de espejo? Venga, venga; la invito a mi casa. Siéntese aquí, en mi canapé.</p>
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	<p>SE SUBE EL STATUS AL OFRECERLE SU AYUDA Y APROVECHAR LA SITUACIÓN BAJA A ESTELLE.</p>
Acciones físicas y manejo del espacio	<p>Objetivo mediato o acción básica:</p> <p>Inés quiere tranquilizar a Estelle, llevarla a su espacio.</p> <p>La toma por los hombros, recoge la estola y la cartera de Estelle y le ofrece el brazo para llevarla a su “casa” es decir el sofá.</p>
Diálogo de los personajes:	<p>ESTELLE: (Señala a GARCIN.) Es que...</p>
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	<p>SE BAJA EL STATUS PORQUE DUDA Y BAJA A INÉS AL INTENTAR RECHAZAR SU OFERTA</p>
Acciones físicas y manejo del espacio	<p>Objetivo mediato o acción básica:</p> <p>Estelle quiere la ayuda de Inés, le sigue el juego porque sabe que García las está observando con disimulo.</p> <p>Acepta el brazo de Inés y se deja conducir por ella hasta su sillón</p>
Diálogo de los personajes:	<p>INÉS: No nos preocupemos por él...</p>
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	<p>BAJA EL STATUS DE GARCIA AL IGNORAR SU PRESENCIA Y EL INTERÉS DE ESTELLE POR ÉL.</p>
Acciones físicas y manejo del espacio	<p>Continua con el mismo objetivo, conduce de manera galante como un caballero a Estelle hasta su sillón.</p>
Diálogo de los personajes:	<p>ESTELLE: Pero vamos a hacernos daño. Usted misma lo ha dicho.</p>
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	<p>BAJA EL STATUS DE INES AL RESPONSABILIZARLE POR LO QUE DIJO, SE BAJA A SI MISMA AL LAVARSE LAS MANOS RESPECTO A LO QUE PUEDA OCURRIR, SIN</p>

	RESPONSABILIZARSE.
Acciones físicas y manejo del espacio	Quiere advertir a Inés que ella no es responsable por lo que pase, se libra de responsabilidades. Sigue desplazándose lentamente del brazo de Inés.
Diálogo de los personajes:	INÉS: No; vamos, mujer... ¿Tengo yo el aspecto de querer perjudicarla?
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SE SUBE EL STATUS AL MOSTRARSE INOFENSIVA Y CONFIABLE
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Sonríe a Estelle y se muestra inofensiva, casi víctima. Le hace reverencias y sonrisas.
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: Pero nunca se sabe...
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	BAJA EL STATUS DE INÉS PORQUE DESCONFÍA DE ELLA
Acciones físicas y manejo del espacio	Sigue desplazamiento con más calma junto a Inés.
Diálogo de los personajes:	INÉS: Más bien serás tú la que me haga daño a mí... Pero eso, ¿qué puede importarme? Si tengo que sufrir, qué más me da que seas tú... Siéntate, anda. Acércate. Más aún. Mírate en mis ojos. ¿Qué ves en ellos?
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SUBE EL STATUS DE ESTELLE AL RECONOCER QUE ELLA SERÁ LA CAUSA DE SU SUFRIMIENTO Y S SUBE A SI MISMA AL ACEPTAR Y SER CAPAZ DE SOPORTAR DICHA SITUACION
Acciones físicas y manejo del espacio	Sonríe todo el tiempo a Estelle, muy agradable y amable con ella. Le ofrece asiento en su sofá, Estelle se sienta, Inés coloca las cosas de Estelle en el respaldo de su sillón, se sienta muy cerca de ella por detrás. Luego le toma por la barbilla y le obliga a girar su rostro hacia ella, sonriendo, le toca con mucha suavidad.
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: Soy muy pequeñita. Me veo muy mal.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SE BAJA EL STATUS A ELLA Y A INES POR SER UN ESPEJO QUE NO LE SIRVE
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Objetivo mediato acción básica: Alejarse de Inés, se siente incómoda. Se pone súbitamente de pie, con los brazos levantados, y las rodillas hacia adentro, con un grito leve, se tapa la boca luego se acerca a Inés y se observa en sus ojos, se decepciona y se lamenta.
Diálogo de los personajes:	INÉS: Pero yo sí te veo a ti. De cuerpo entero... Anda, hazme preguntas. Ningún espejo te sería más fiel. (ESTELLE, molesta, se vuelve hacia GARCIN como para pedirle ayuda.)
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SUBE EL STATUS DE ESTELLE AL PONERSE TOTALEMENTE A SU DISPOSICIÓN Y A SI MISMA POR SER TAN EFICIENTE.

Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Objetivo mediato o acción básica: Inés quiere que Estelle permanezca a su lado, que no escape. Se arrodilla y le toma de la mano, sonriendo, la vuelve a sentar en el sofá.
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: ¡Señor! ¡Señor! ¿No le molestaremos con nuestra charla? (GARCIN no contesta,)
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	BAJA EL STATUS DE INES AL IGNORAR SU PROPUESTA, SUBE A GARCIA PORQUE LE DA IMPORTANCIA
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Estelle se sienta en el sofá, pide a Inés que le ayude a pintarse nuevamente los labios, sacude mucho sus manos, se pone frente a frente. Toma de su bolso el carmín y “coloca” la cabeza de Inés como si se tratara de un espejo en la posición que necesita para pintarse los labios.
Diálogo de los personajes:	INÉS: Déjalo. El ya no cuenta; estamos solos. Pregúntame
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	BAJA EL STATUS DE GARCIA
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Permanece sentada, sin moverse
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: ¿Me he pintado bien los labios?
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SUBE EL STATUS A INÉS AL DEPENDER DE SU OPINIÓN
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Requiere de la ayuda de Inés para provocar a García y tener su atención. Mira a Inés a los ojos.
Diálogo de los personajes:	INÉS: Déjame ver. No, no muy bien.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	BAJA EL STATUS DE ESTELLE, NO LO HA HECHO BIEN
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Inés mira a Estelle negando con la cabeza, hablándole muy despacio y en volumen bajo
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: Me lo figuraba. Afortunadamente (Mirada a GARCIN.) no me ha visto nadie. Voy a hacerlo otra vez.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SE SUBE A SI MISMA AL RECONOCER SU ERROR Y BUSCAR UNA MANERA DE CORREGIRLO.
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Toma su cartera y saca de ella el pintalabios, se dispone a pintarse pero no puede hacerlo sin el espejo.
Diálogo de los personajes:	INÉS: Es mejor. No. Sigue la línea de los labios No. Sigue la línea de los labios; voy a guiarte. Así, así. Ahora está bien.
Análisis de transacciones de status	SUBE SU STATUS AL TOMAR EL CONTROL DE LA SITUACIÓN, Y DEMOSTRANDO

presentes en el texto escrito:	SU CAPACIDAD PARA HACER BIEN LAS COSAS
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Inés quiere estar más cerca de Estelle Inés le quita el pintalabios de las manos a Estelle y le pinta los labios lentamente con el rostro muy cerca, casi boca con boca, como si fuese a besarla.
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: ¿Tan bien como antes, cuando entré?
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SE BAJA A SI MISMA AL MOSTRAR LA PREOCUPACIÓN Y PONERSE EN MANOS DE INÉS.
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Estelle sentada junto a Inés gira y le da las espaldas, le habla en esta posición sin dar la cara a Inés. Intenta mirarla de reojo.
Diálogo de los personajes:	INÉS: Mejor. Más denso, más cruel. Unos labios para el infierno.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	LE SUBE EL STATUS HALAGÁNDOLA Y AL MISMO TIEMPO LE BAJA CON IRONÍA
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Inés huele a Estelle y le habla casi al oído muy suavemente y en volumen bajo. Observa su espalda y hombros descubiertos. Casi intenta tocarla con las yemas de los dedos.
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: ¡Ah! ¿Y eso está bien? ¡Qué rabia, no puedo juzgarlo por mí misma! ¿Me jura que ha quedado bien?
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SE BAJA A SÍ MISMA PORQUE SE ENOJA Y SIGUE PIDIENDO AYUDA A INÉS.
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Estelle gira súbitamente hacia Inés, percibiendo la intención de ésta.
Diálogo de los personajes:	INÉS: ¿No quieres que nos tuteemos?
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SE SUBE EL STATUS AL HECKERLE UNA PROPUESTA
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Inés mira los labios rojos de Estelle mientras ella habla. Le toma por la barbilla para tener sus labios de frente.
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: ¿Me juras que ha quedado bien?
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SE BAJA SU STATUS AL ACEPTAR LA PROPUESTA DE INÉS
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Estelle gira la cabeza y se pone de perfil a Inés evitando mirarla de frente.
Diálogo de los personajes:	INÉS: Eres muy guapa.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SUBE EL STATUS DE ESTELLE, LE HALAGA
Análisis de transacciones de status	Le acaricia nuevamente la barbilla y se junta más a ella.

respecto a las acciones físicas	
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: Pero ¿tiene usted buen gusto? Por lo menos, ¿tiene «mi» gusto? ¡Ah, qué fastidio, qué desagradable!
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	BAJA EL STATUS DE INÉS PORQUE DUDA DE ELLA, NO LE CREE. Y A SI MISMA AL DEVELAR SU FASTIDIO.
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Estelle cruza las piernas y los brazos como protegiéndose de las miradas de Inés a su cuerpo. Sonriendo con la mano izquierda en la mejilla.
Diálogo de los personajes:	INÉS: Tengo tu gusto, puesto que me gustas. Mírame bien. Sonríeme. Yo tampoco soy fea. ¿No valgo más que un espejito yo?
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SUBE EL STATUS DE ELLA Y DE ESTELLE. Y EL ESPACIO PORQUE LA TIENE EN SU SILLÓN.
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Inés toca el rostro de Estelle se aproxima más y le habla sobre el cuello por detrás, rozando con su mejilla de Estelle.
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: No...no lo sé. Usted me intimida. Mi imagen, en los espejos, estaba... domesticada. La conocía tan bien... Ahora, si voy a sonreír, mi sonrisa irá al fondo de sus pupilas y Dios sabe en qué se convertirá en ellas.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	BAJA EL STATUS DE INES PORQUE DESCONFIA DE ELLA COMO ESPEJO. MANEJO DEL SATUS BAJO PORQUE NO ESTA EN SU ESPACIO, EL TERRITORIO LO DOMINA INÉS.
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Permanece de perfil a Inés, juguetea con sus piernas y sus manos, evadiendo la proximidad de Inés. Junta las piernas,
Diálogo de los personajes:	INÉS: ¿Y quién te impide domesticarme a mí? (Se miran. ESTELLE sonríe, un poco fascinada.) ¿Decididamente no quieres tutearme?
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SUBE A ESTELLE Y LE BAJA CON LA IRONÍA, SE SUBE ELLA
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Mantiene la proximidad
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: Me cuesta trabajo tutear a las mujeres.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	BAJA A INÉS PORQUE SE NIEGA A SU PROPUESTA
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Se cierra más dándole completamente las espaldas y alejándose un poco de Inés.
Diálogo de los personajes:	INÉS: Y especialmente a las empleadas de Correos, me supongo... ¿No? Pero ¿qué tienes

	ahí, en la mejilla, más abajo? ¿Es una mancha roja?
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	BAJA A ESTELLE CON EL SARCASMOS Y LA IRONÍA, SE BURLA, LA ENGAÑA. SE SUBE A SI MISMA
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Inés gira de frente, separándose un poco de Estelle. Con las piernas cruzadas. Gira súbitamente hacia Estelle muy alarmada por la mancha en su rostro.
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: (Se sobresalta.) ¡Una mancha roja! ¡Qué horror! ¿Dónde?
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SE BAJA EL STATUS PORQUE PIERDE EL CONTROL Y PIDE AYUDA A INÉS.
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Se pone de pie toma del brazo a Inés y le obliga a quitar la mancha de su rostro, sacudiendo sus manos, acercando mucho su rostro al de ella, exponiéndose totalmente a Inés.
Diálogo de los personajes:	INÉS: ¡Ah, ya ves, ya ves! Me he convertido en el espejo de las chicas bonitas; ya lo ves, guapa: te he ganado. No tienes ninguna mancha roja, nada absolutamente. ¿Eh? ¿Si el espejo se pusiera a mentir? O si a mí me diera por cerrar los ojos, si me negara a mirarte, ¿qué harías tú entonces con toda esa belleza? No, no tengas miedo: tengo que mirarte, mis ojos estarán abiertos de par en par... Y yo seré buena contigo, buena... Pero tú me hablarás de tú. (Una pausa.)
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SUBE SU STATUS AL PLANTEAR QUE ELLA PUEDE CONTROLAR LA SITUACIÓN, Y QUE ESTELLE DEPENDE DE ELLA. LE BAJA EL STATUS A ESTELLE.
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Inés saca el pañuelo de su bolsillo y le retira la mancha del rostro a Estelle, lentamente le limpia el carmín de los labios. Se aleja de Estelle un par de pasos y ríe a carcajadas. Luego la toma suavemente por el brazo y la sienta junto a ella en el sofá, le acaricia el rostro, le toca los labios.
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: ¿De verdad te gusto?
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SUBE SU STATUS PORQUE SE DESQUITA DE LA AGRESIÓN DE INÉS, PROVOCÁNDOLA
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Estelle deja que Inés le acaricie el rostro, de frente, rígida, con las dos piernas juntas.
Diálogo de los personajes:	INÉS: Mucho. (Una pausa.)
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SUBE A ESTELLE, LE HALAGA
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Inés se dispone a besar a Estelle en los labios.
Diálogo de los personajes:	ESTELLE: (Indicando a GARCIN con un gesto.) ¿Y crees que le guste también a él?
Análisis de transacciones de status	BAJA A INÉS AL DEJAR CLARO QUE NO LE GUSTA Y QUE PREFIERE A GARCÍA

presentes en el texto escrito:	QUE A ELLA
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Estelle se ríe en la cara de Inés, se levanta súbitamente, toma sus cosas y sale del sillón, riéndose a carcajadas, con pasos corots y rápidos se dirige a su sofá y se sienta en él.
Diálogo de los personajes:	INÉS: Porque es un hombre. (A GARCIN.) Ha ganado usted.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SE BAJA EL STATUS Y SUBE A GARCÍA PORQUE ES HOMBRE Y ELLA NO LO ES.
Análisis de transacciones de status respecto a las acciones físicas	Inés se levanta del sofá con mucha energía y reclama a García desde su sillón a gritos.

ESCENA: LA PERDICIÓN DE GARCIA EN MANOS DE ESTELLE

Diálogo	GARCÍA: Así que quieres un hombre
Transacción del texto	SUBE EL STATUS A ESTELLE
Acciones secundarias	García en el sillón abre sus brazos y mira a Estelle sentada a su lado. No se mueve.
Diálogo	ESTELLE: Un hombre no, un macho como tú.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SUBE EL STATUS A GARCIA
Acciones secundarias	Se recuesta en las piernas de Garcia
Diálogo	Déjate de cosas, resulta que soy yo el que está aquí, yo no tengo nada para gustarte. Yo no soy un chico tontito y tampoco se bailar los tangos.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	BAJA EL STATUS DE ESTELLE AL RECHAZAR SU OFERTA, Y SE BAJA A SI MISMO
Acciones secundarias	Aleja sus brazos y torso del cuerpo de Estelle, rápidamente.
Diálogo	No importa mi amor, te tomaré como eres, quien sabe y hasta te haga cambiar.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	SUBE A GARCIA Y SE SUBE ELLA
Acciones secundarias	Se levanta del sillón rodea García lentamente por detrás del sillón.
Diálogo	LO DUDO, ESTARÉ DISTRAÍDO, TENGO OTRAS COSAS EN LA CABEZA
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	BAJA A ESTELLE Y SE SUBE EL AL MANIFESTAR QUE TIENE COSAS MAS IMPORTANTES EN MENTE QUE A ELLA.
Acciones secundarias	Se levanta del sillón y va hacia el proscenio alejándose de Estelle, sacude sus manos, o la mira.
Diálogo	¿Qué cosas?
Análisis de transacciones de status	SUBE A GARCIA AL DEMOSTRAR INTERES POR LO QUE DICE Y SE SUBE ELLA

presentes en el texto escrito:	
Acciones secundarias	Se acerca hasta García tocándose el cuerpo y le abraza por detrás
Diálogo	NO TE INTERESARÍAN
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito:	BAJA A ESTELLE
Acciones secundarias	No se desplaza, se retuerce las manos rápidamente.
Diálogo	NO IMPORTA, VEN SIENTATE AQUÍ, YO ME QUEDARE Y ESPERARE A QUE PUEDES ATENDERME.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito	SUBE A GARCIA Y SE BAJA ELLA
Acciones secundarias	Lleva a García hasta su sillón lentamente, tomándolo por los hombros.
Diálogo	INES: COMO UNA PERRA
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito	BAJA EL SATUS DE ESTELLE
Acciones secundarias	Se mantiene en su sillón de pie junto a él mirándolos intensamente a los dos.
Diálogo	ESTELLE: ¡CÁLLATE! NO LA ESCUCHES, MIRAME A MI.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito	BAJA EL STATUS DE INES, SUBE A GARCIA
Acciones secundarias	Estelle le afloja la correa del pantalón, y golpea con esta el sillón de García, azotándolo, acercando mucho su cuerpo al de él.
Diálogo	GARCÍA: TE DARÉ TODO LO QUE PUEDA, NO ES MUCHO. NUNCA TE QUERRÉ
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito	BAJA A ESTELLE Y SE BAJA A SI MISMO
Acciones secundarias	Se sobresalta ante los correazos de Estelle, no la mira, se queda quieto en su sillón sentado con los ojos muy abiertos y moviendo nerviosamente sus manos.
Diálogo	ESTELLE: AY PAPACITO, PERO ¿ME DESEAS?
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito	SUBE A GARCIA Y A ELLA
Acciones secundarias	Estelle le rodea a García el cuello con la correa por detrás de él
Diálogo	GARCÍA: SÍ
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito	SUBE A ESTELLE
Acciones secundarias	Esta temblando, con el cuerpo encogido, cerrado, sin atreverse a mirar a Estelle
Diálogo	ESTELLE: ESO ME BASTA MI AMOR.

Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito	SE SUBE A SI MISMA
Acciones secundarias	Estelle abraza a García por detrás, afloja la correa de su cuello.
Diálogo	INÉS: ESTAN LOCOS! YO ESTOY AQUÍ!
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito	BAJA EL SATUS DE AMBOS Y SE SUBE A SI MISMA
Acciones secundarias	Grita, pero no se mueve de su asiento, no deja de mirarlos a los dos.
Diálogo	GARCÍA: BUENO SI Y QUE?
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito	BAJA A INES PORQUE NO LE IMPORTA SU PRESENCIA
Acciones secundarias	Se levanta del sillón mirando a Estelle, esta le saca la camisa de un tirón.
Diálogo	ESTELLE: ¿Y QUÉ? YO ME DESNUDABA DELANTE DE MI EMPLEADA.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito	SE SUBE A SI MISMA Y BAJA A INES UBICANDOLA EN EL LUGAR DE SU EMPLEADA
Acciones secundarias	Se sienta en el sillón de espaldas al público, abriendo las piernas y llamando a García con los brazos.
Diálogo	INÉS: NO LA TOQUES, NO LA TOQUES CON TUS SUCIAS MANOS DE HOMBRE!
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito	BAJA A GARCIA
Diálogo Acciones secundarias	Se abalanza sobre el sillón donde está Estelle, impidiendo que García ponga sus manos sobre ella, en medio de los dos. Luego se acerca a él desafiándolo y señalándolo con el dedo índice y gritando.
Diálogo	GARCIA: BUENO YA BASTA! YO NO SOY UN CABALLERO Y NO ME VOY A MORIR POR PEGARLE A UNA MUJER!
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito	SE BAJA A SI MISMO Y A INÉS
Acciones secundarias	Toma a Inés con ambas manos con mucha violencia, la empuja hacia atrás y le lanza al suelo, mientras le grita con violencia.
Diálogo	INÉS: USTED ME LO HABÍA PROMETIDO GARCÍA, RECUÉRDELO
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito	BAJA A GARCIA
Acciones secundarias	Se levanta súbitamente, apuntando a García con el dedo muy cerca de su rostro, muy rápido y con mucha violencia.
Diálogo	GARCÍA: PERO HA SIDO USTED LA QUE HA ROTO EL PACTO!

Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito	BAJA A INÉS Y A SI MISMO
Acciones secundarias	Se queda enfrentado a Inés, luego retrocede un poco, lento sin dejar de mirarla.
Diálogo	INÉS: MUY BIEN, CLARO ESQUE SON LOS MÁS FUERTES NO? SOLO RECUERDEN QUE YO ESTARÉ AQUÍ MIRÁNDOLOS, VAS A TENER QUE BESARLA BAJO MIS OJOS, VAMOS HÁGANLO, ESTAMOS EN EL INFIERNO Y YA ME LLEGARÁ MI TURNO.
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito	BAJA A LOS DOS Y SE SUBE A SI MISMO Y AL LUGAR
Acciones secundarias	Inés se aleja de ambos hasta su sillón, y se sienta en el espaldar de éste, mirando fijamente a los dos golpeando sus manos en sus piernas y hablando a gritos.
Diálogo	GARCÍA: (A ESTELLE) DAME TU BOCA
Análisis de transacciones de status presentes en el texto escrito	SE SUBE A SI MISMO
Acciones secundarias	Toma a Estelle en sus brazos y se alejan de Inés, se abrazan, cuando está a punto de besarla la suelta súbitamente y se aleja de ella.

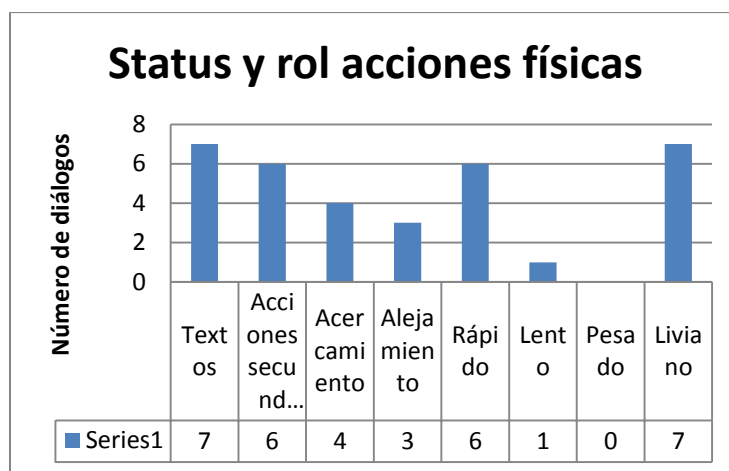
ANEXO II

Fichas de observación de los indicadores, variable dependiente: status y rol/dimensión: acciones físicas

ESCENA I: LLEGADA DE ESTELLE

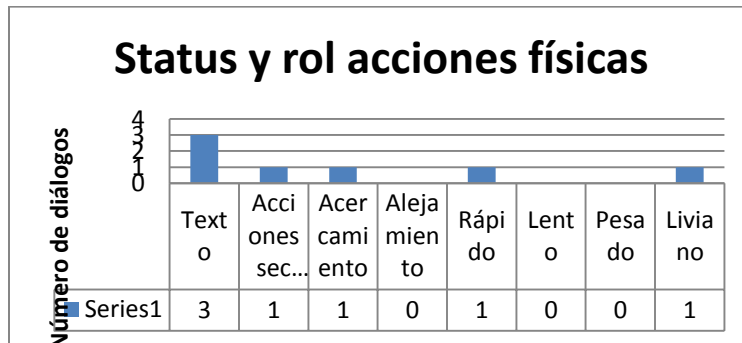
ESTELLE

Textos	Acciones secundarias	Acercamiento	Alejamiento	Rápido	Lento	Pesado	Liviano
1	1	1		1			1
1			1	1			1
1	1		1	1			1
1	1	1		1			1
1	1	1		1			1
1	1	1		1			1
1	1		1		1		1
7	6	4	4	6	1		7



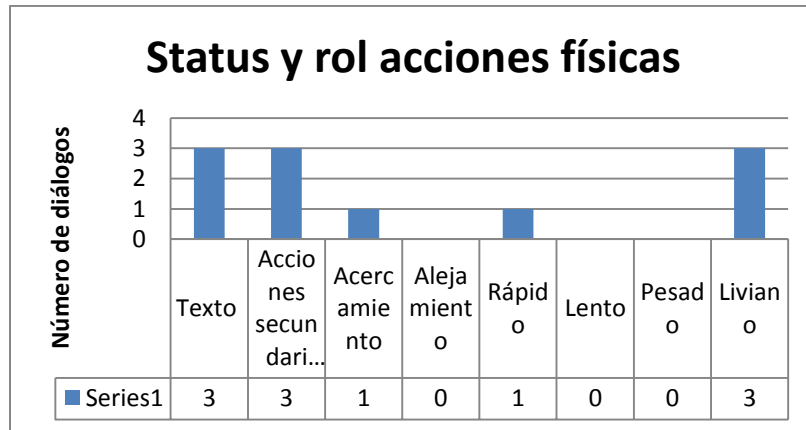
GARCÍA

Texto	Acciones secundarias	Acercamiento	Alejamiento	Rápido	Lento	Pesado	Liviano
1							
1							
1	1	1		1			1
3	1	1	0	1	0	0	1



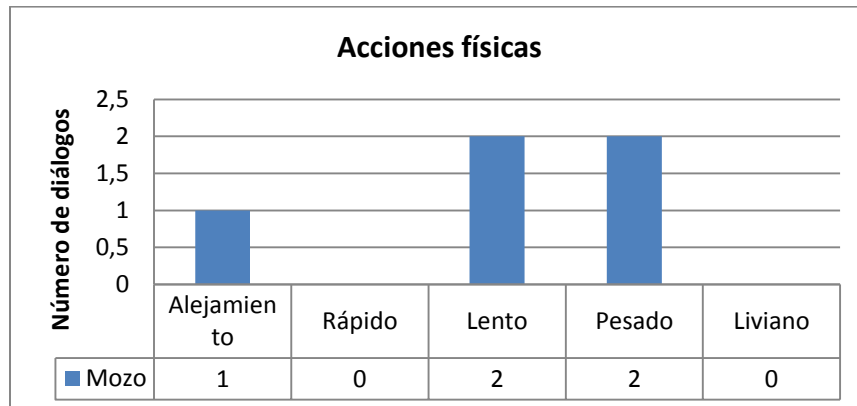
INES

Texto	Acciones secundarias	Acercamiento	Alejamiento	Rápido	Lento	Pesado	Liviano
1	1						1
1	1						1
1	1	1		1	0		1
3	3	1	0	1	0	0	3



MOZO

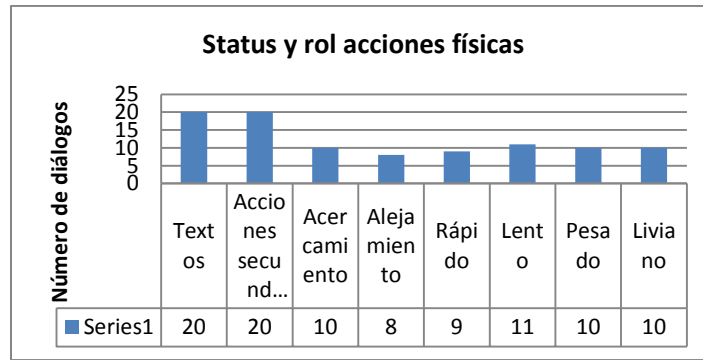
Texto	Acciones secundarias	Acercamiento	Alejamiento	Rápido	Lento	Pesado	Liviano
1	1		1		1	1	
1	1	1			1	1	
2	2	1	1	0	2	2	0



FICHAS DE OBSERVACIÓN DE LOS INDICADORES, VARIABLE DEPENDIENTE: STATUS Y ROL/DIMENSIÓN: ACCIONES FÍSICAS

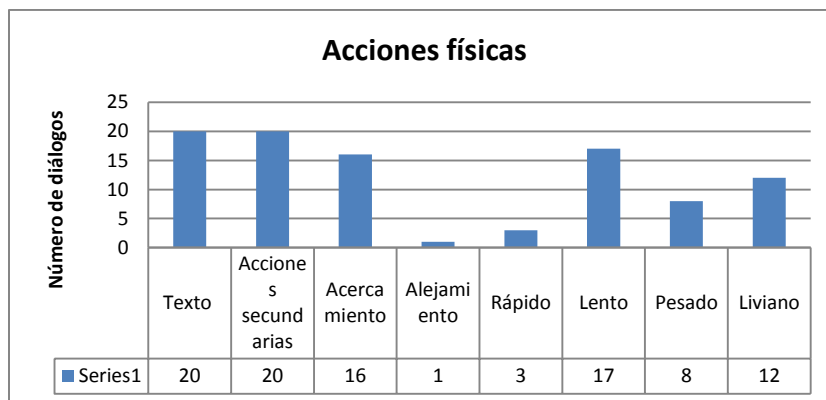
ESCENA II: INÉS INTENTA SEDUCIR A ESTELLE, EL ESPEJO. ESTELLE

Textos	Acciones secundarias	Acercamiento	Alejamiento	Rápido	Lento	Pesado	Liviano
1	1	1		1			1
1	1		1		1		1
1	1				1	1	
1	1		1	1		1	
1	1	1			1	1	
1	1	1			1	1	
1	1	1			1		1
1	1		1	1			1
1	1	1			1	1	
1	1	1			1	1	
1	1			1			1
1	1		1		1	1	
1	1	1		1			1
1	1		1		1	1	
1	1		1	1			1
1	1		1	1			1
1	1	1		1			1
1	1	1			1	1	
1	1	1			1	1	
1	1		1	1			1
20	20	10	8	9	11	10	10



INES

Texto	Acciones secundarias	Acercamiento	Alejamiento	Rápido	Lento	Pesado	Liviano
1	1				1		1
1	1	1		1			1
1	1				1		1
1	1	1			1		1
1	1	1			1		1
1	1	1			1		1
1	1	1			1		1
1	1	1			1		1
1	1	1			1		1
1	1	1			1	1	
1	1	1			1	1	
1	1	1			1	1	
1	1	1			1	1	
1	1	1			1	1	
1	1	1			1	1	
1	1		1	1			1
1	1	1			1	1	
1	1	1			1	1	
1	1	1			1	1	
1	1			1			1
20	20	16	1	3	17	8	12



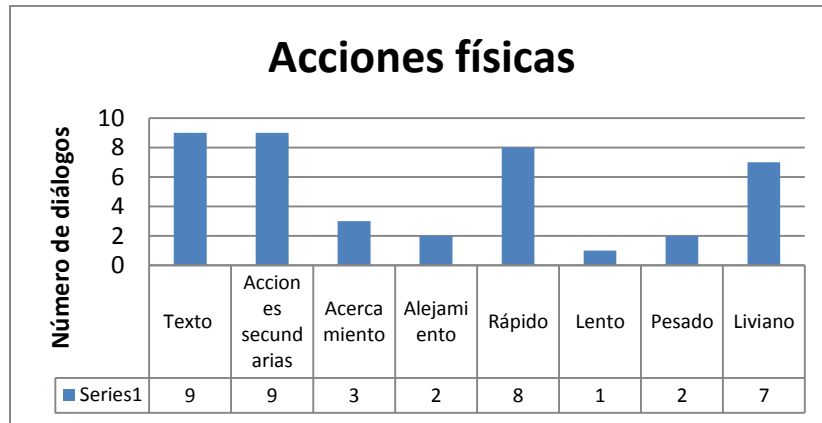
FICHAS DE OBSERVACIÓN DE LOS INDICADORES, VARIABLE DEPENDIENTE: STATUS Y

ROL/DIMENSIÓN: ACCIONES FÍSICAS

ESCENA III: ESTELLE SEDUCE A GARCIA

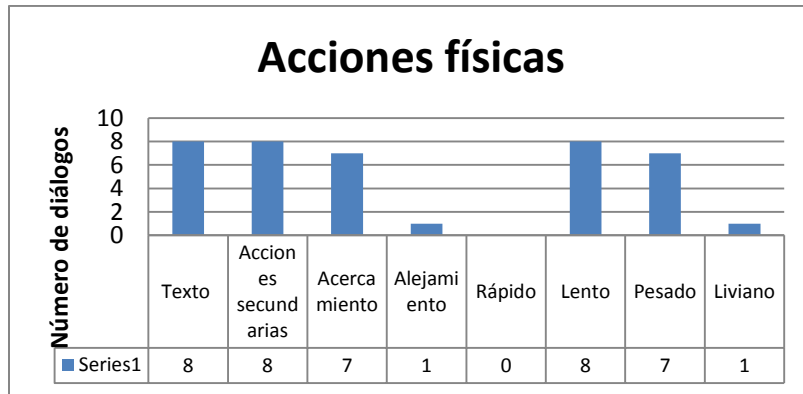
GARCIA

Texto	Acciones secundarias	Acercamiento	Alejamiento	Rápido	Lento	Pesado	Liviano
1	1			1			1
1	1		1	1			1
1	1		1	1			1
1	1			1			1
1	1			1			1
1	1			1			1
1	1	1		1		1	
1	1	1			1	1	
1	1	1		1			1
9	9	3	2	8	1	2	7



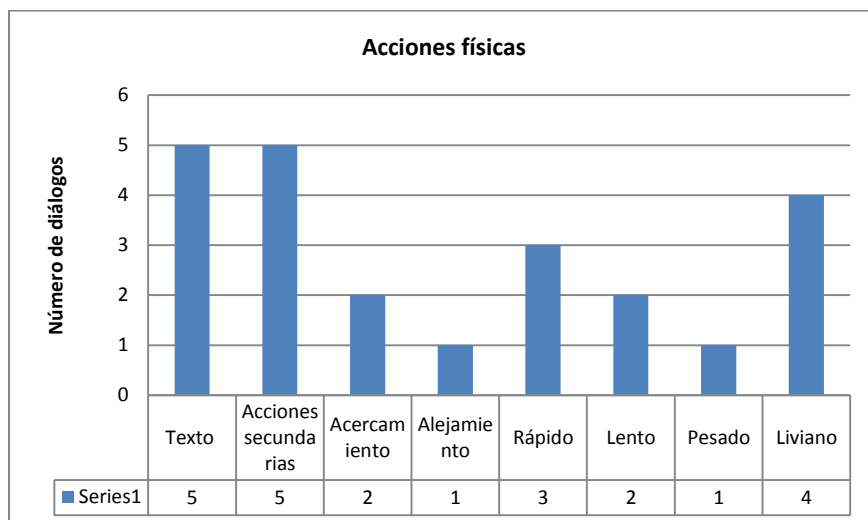
ESTELLE

Texto	Acciones secundarias	Acercamiento	Alejamiento	Rápido	Lento	Pesado	Liviano
1	1	1			1		1
1	1		1		1	1	
1	1	1			1	1	
1	1	1			1	1	
1	1	1			1	1	
1	1	1			1	1	
1	1	1			1	1	
1	1	1			1	1	
8	8	7	1	0	8	7	1



INÉS

Texto	Acciones secundarias	Acercamiento	Alejamiento	Rápido	Lento	Pesado	Liviano
1	1				1	1	
1	1			1			1
1	1	1		1			1
1	1	1		1			1
1	1		1		1		1
5	5	2	1	3	2	1	4



ANEXO III

Fichas de observación de transacciones de status presentes en el texto escrito por el dramaturgo.

LLEGADA DE ESTELLE: ESTELLE

DIALOGOS	SUBE STATUS			BAJA ESTATUS		
	SÍ MISMA	ESPACIO	OTROS	SI MISMA	ESPACIO	OTROS
1				1		1
1	1					1
1				1		1
1				1	1	1
1	1			1	1	1
1	1					1
1	1					1
7	4	0	0	4	2	7

LLEGADA DE ESTELLE: GARCIA

DIALOGOS	SUBE STATUS			BAJA ESTATUS		
	SÍ MISMA	ESPACIO	OTROS	SI MISMO	ESPACIO	OTROS
1	1					1
1	1					1
1			1	1		
3	2	0	1	1	0	2

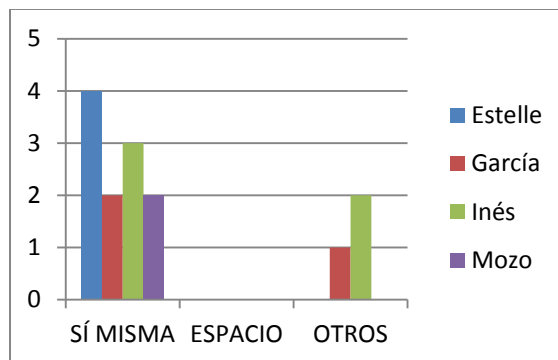
LLEGADA DE ESTELLE: INÉS

DIALOGOS	SUBE STATUS			BAJA ESTATUS		
	SÍ MISMA	ESPACIO	OTROS	SI MISMA	ESPACIO	OTROS
1	1		1			
1	1					1
1	1		1			
3	3	0	2	0	0	1

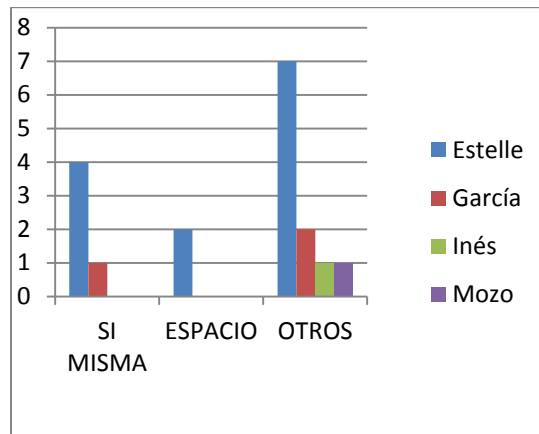
LLEGADA DE ESTELLE: MOZO

DIALOGOS	SUBE STATUS			BAJA ESTATUS		
	SÍ MISMA	ESPACIO	OTROS	SI MISMA	ESPACIO	OTROS
1	1					
1	1					1
2	2	0	0	0	0	1

Cuadro de resultados Status alto:



Cuadro de resultados Status Bajo:



FICHAS DE OBSERVACIÓN DE TRANSACCIONES DE STATUS PRESENTES EN EL TEXTO ESCRITO POR EL DRAMATURGO.

ESCENA II: INES SEDUCE A ESTELLE: ESTELLE

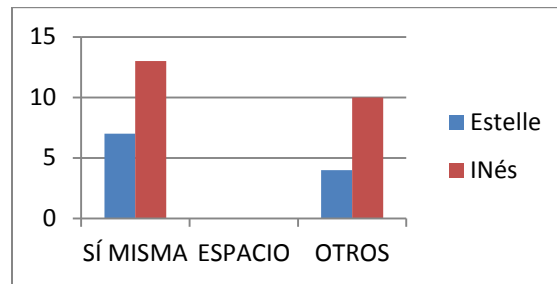
DIALOGOS	SUBE STATUS			BAJA ESTATUS		
	SÍ MISMA	ESPACIO	OTROS	SI MISMA	ESPACIO	OTROS
1			1	1		
1	1					
1	1					1
1	1			1		1
1			1			1
1						1
1				1		1
1						1
1				1		1
1			1			1
1	1			1		
1				1		
1				1		
1				1		1

1						1
1				1		
1	1					
1	1					
1	1					
20	7	0	4	9	0	8

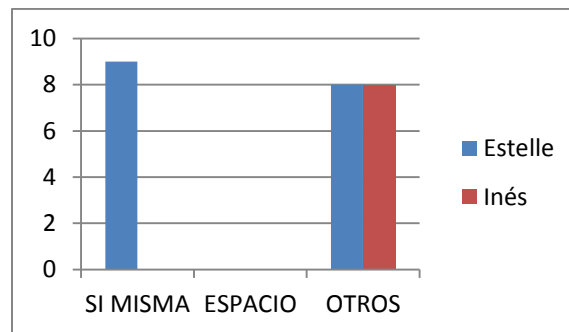
INES

DIALOGOS	SUBE STATUS			BAJA ESTATUS		
	SÍ MISMA	ESPACIO	OTROS	SI MISMA	ESPACIO	OTROS
1	1					1
1	1		1			
1	1		1			
1	1					1
1	1					
1	1		1			
1	1		1			
1						1
1						1
1	1					
1						
1			1			1
1	1					
1			1			
1	1		1			
1	1		1			1
1	1					1
1			1			
1			1			
20	13	0	10	0	0	8

Cuadro de resultados Status Alto:



Cuadro de resultados Status Bajo:



**FICHAS DE OBSERVACIÓN DE TRANSACCIONES DE STATUS PRESENTES EN EL TEXTO
ESCRITO POR EL DRAMATURGO.**

ESCENA III: ESTELLE SEDUCE A GARCÍA:

GARCÍA

DIALOGOS	SUBE STATUS			BAJA ESTATUS		
	SÍ MISMA	ESPACIO	OTROS	SI MISMA	ESPACIO	OTROS
1			1			
1				1		1
1						1
1			1	1		
1			1			
1						1
1				1		1

1				1		1
1	1					
9	1	0	3	4	0	5

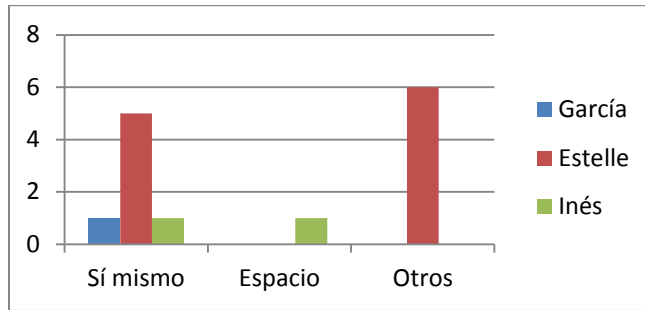
ESTELLE

DIALOGOS	SUBE STATUS			BAJA ESTATUS		
	SÍ MISMA	ESPACIO	OTROS	SI MISMA	ESPACIO	OTROS
1			1			
1	1		1			
1	1		1			
1			1			
1			1			1
1	1		1			
1	1					
1	1					1
8	5	0	6	0	0	2

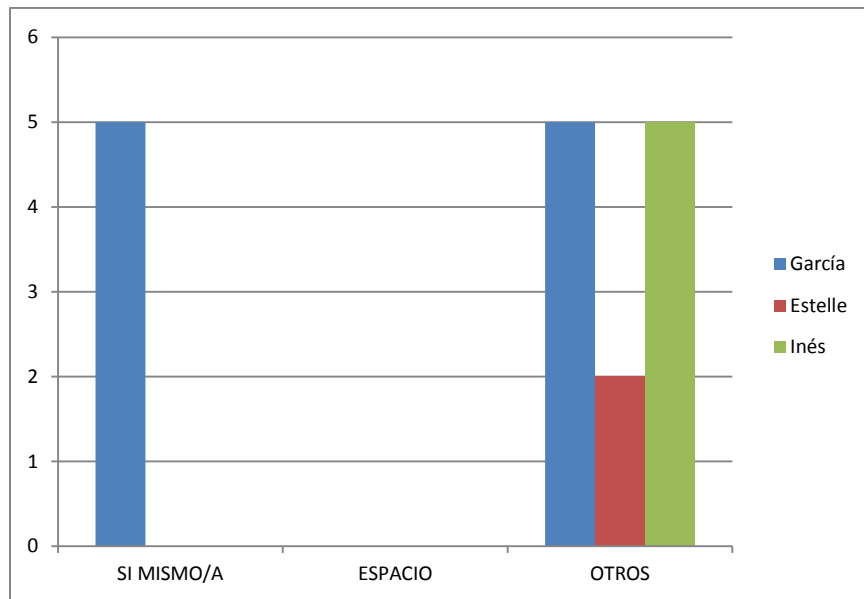
INÉS.

DIALOGOS	SUBE STATUS			BAJA ESTATUS		
	SÍ MISMA	ESPACIO	OTROS	SI MISMA	ESPACIO	OTROS
1						1
1						1
1						1
1						1
1	1	1				1
5	1	1	0	0	0	5

Cuadro de resultados Status Alto:



Cuadro de resultados Status Bajo:



ANEXO IV

FICHA DE OBSERVACION VARIABLE INDEPENDIENTE

COMPORTAMIENTO AGRADABLE/DESAGRADABLE. INDICADORES: C= comunica; NC=no comunica; BT=buen trato; MT=mal trato; A=asume; E=evade

ESCENA I: LLEGADA DE ESTELLE

ESTELLE

TEXTO	Agradable			Desagradable			ACCIONES	Agradable			Desagradable		
	C	BT	A	NC	MT	E		C	BT	A	NC	MT	E
1				1	1	1	1				1	1	1
1	1					1	1	1					1
1	1	1	1				1				1	1	1
1					1	1	1				1	1	1
1	1				1	1	1	1				1	1
1	1				1	1	1					1	
1				1	1	1					1	1	1
7	4	1	1	2	5	6	6	2	0	0	4	6	6

GARCIA

TEXTO	Agradable			Desagradable			ACCIONES	Agradable			Desagradable		
	C	BT	A	NC	MT	E		C	BT	A	NC	MT	E
1				1	1	1					1	1	1
1					1							1	
1	1	1					1	1	1				
3	1	1	0	1	1	1	1	1	1	0	1	2	1

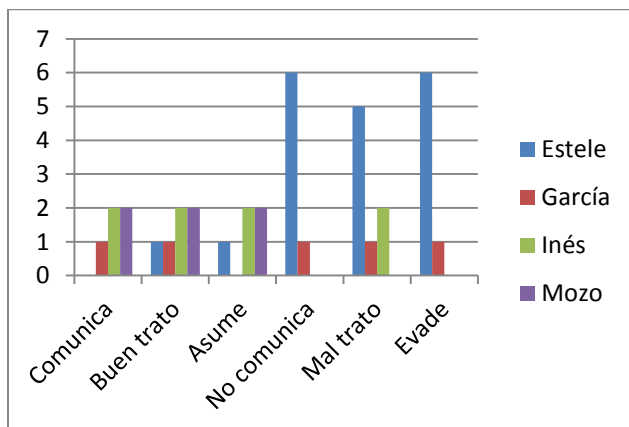
INES

TEXTO	Agradable			Desagradable			ACCIONES	Agradable			Desagradable		
	C	BT	A	NC	MT	E		C	BT	A	NC	MT	E
1	1	1	1				1	1	1	1			
1					1		1					1	
1	1	1	1				1	1	1	1			
3	2	2	2	0	2	0	3	2	2	2	0	1	0

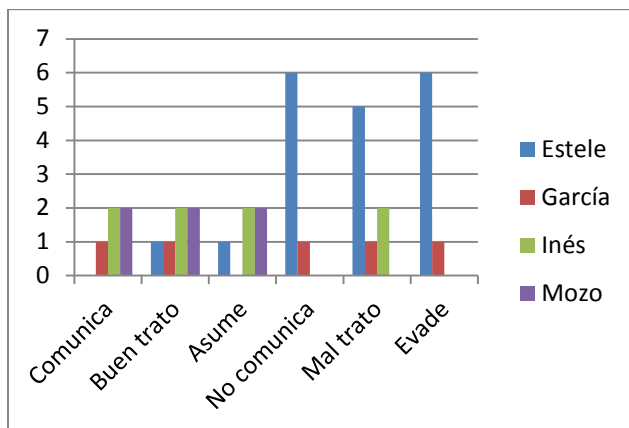
MOZO

TEXTO	Agradable			Desagradable			ACCIONES	Agradable			Desagradable		
	C	BT	A	NC	MT	E		C	BT	A	NC	MT	E
1	1	1	1				1	1	1	1			
1	1	1	1				1				1	1	1
2	2	2	2	0	0	0	2	1	1	1	1	1	1

Cuadro de resultados texto (agradable/desagradable)



Cuadro de resultados acciones (agradable/desagradable)



ESCENA II: INES INTENTA SEDUCIR A ESTELLE

ESTELLE

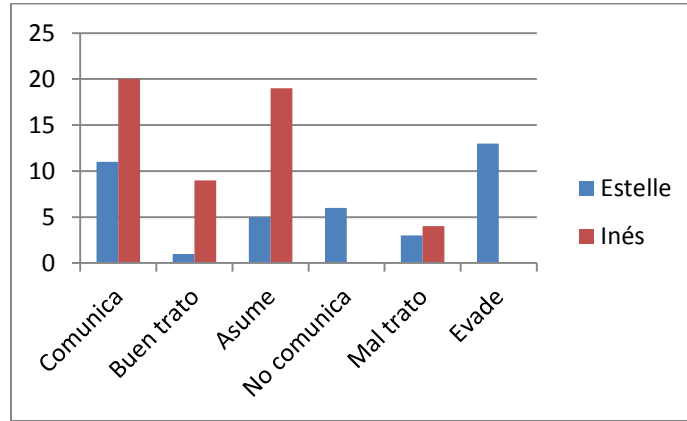
TEXTO	Agradable			Desagradable			ACCIONES	Agradable			Desagradable		
	C	BT	A	NC	MT	E		C	BT	A	NC	MT	E
1				1	1		1				1	1	
1				1		1	1				1		1
1	1						1						1
1				1		1	1				1		1
1						1	1						1
1						1	1						1
1	1					1	1						1
1	1			1		1	1				1		1
1	1		1				1	1					
1	1			1		1	1				1	1	1
1	1		1				1	1			1		
1	1				1	1	1				1	1	1
1	1			1			1	1					
1	1			1		1	1				1	1	1
1				1		1	1						1
1						1	1						1
1	1		1				1	1			1		

1	1	1	1				1	1	1	1			
1	1				1	1	1	1				1	1
20	11	1	5	6	3	13	20	6	1	4	7	5	14

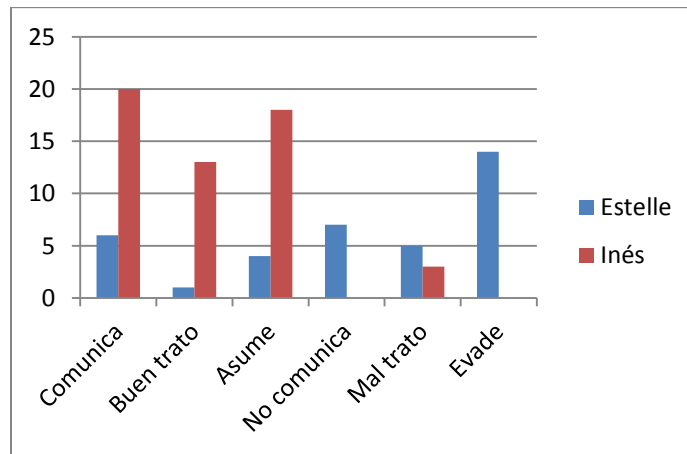
INÉS

TEXTO	Agradable			Desagradable			ACCIONES	Agradable			Desagradable		
	C	BT	A	NC	MT	E		C	BT	A	NC	MT	E
1	1	1	1				1	1		1			
1	1	1	1				1	1	1	1			
1	1	1	1				1		1	1			
1	1	1	1				1	1	1	1			
1	1		1				1	1	1	1			
1	1		1				1	1	1	1			
1	1		1				1	1	1	1			
1	1		1				1	1		1			
1	1				1		1	1		1			
1	1		1				1	1	1	1			
1	1	1	1				1	1	1	1			
1	1		1				1	1		1			
1	1	1	1				1	1	1	1			
1	1	1	1				1	1	1	1			
1	1	1	1				1	1	1	1			
1	1		1		1		1	1				1	
1	1		1		1		1	1				1	
1	1	1	1				1	1	1	1			
1	1		1		1		1	1		1		1	
20	20	9	19	0	4	0	20	20	13	18	0	3	0

Cuadro de resultados en relación al texto (agradable/desagradable)



Cuadro de resultados en relación a las acciones (agradable/desagradable)



ESCENA III: ESTELLE SEDUCE A GARCÍA

GARCÍA

ACCIONES	Agradable			Desagradable			ACCIONES	Agradable			Desagradable		
	C	BT	A	NC	MT	E		C	BT	A	NC	MT	E
1	1				1	1	1						1

1	1				1	1	1							1
1	1					1	1							1
1	1				1	1	1							1
1	1				1		1	1						
1	1		1				1	1		1				
1					1	1	1							1
1	1				1		1	1					1	
1	1				1		1	1					1	
1	1				1		1						1	
10	9	0	1	0	8	5	10	4	0	1	0	3	5	

ESTELLE

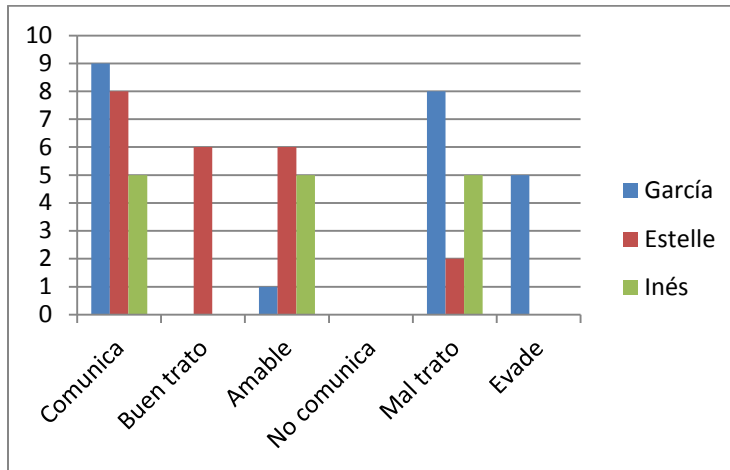
ACCIONES	Agradable			Desagradable			ACCIONES	Agradable			Desagradable		
	C	BT	A	NC	MT	E		C	BT	A	NC	MT	E
1	1	1	1				1	1	1	1			
1	1	1	1				1	1	1	1			
1	1	1	1				1	1	1	1			
1	1	1	1				1	1	1	1			
1	1				1		1	1				1	
1	1	1	1				1	1	1	1			
1	1	1	1				1	1	1	1			
1	1				1		1	1					1
8	8	6	6	0	2	0	8	8	6	6	0	1	1

INÉS

ACCIONES	Agradable			Desagradable			ACCIONES	Agradable			Desagradable		
	C	BT	A	NC	MT	E		C	BT	A	NC	MT	E
1	1		1		1		1	1		1			

1	1		1		1		1	1		1			
1	1		1		1		1	1		1		1	
1	1		1		1		1	1		1			
1	1		1		1		1	1		1			
5	5	0	5	0	5	0	5	5	0	5	0	1	0

Cuadro de resultados en relación al texto (agradable/desagradable)



Cuadro de resultados en relación a la acción (agradable/desagradable)

