

El esquema actancial explicado

Ligia Saniz Balderrama

Catedrática boliviana, con estudios de maestría en literatura y en cine y televisión (especialidad en guiones). Docente universitaria desde hace 20 años. Actualmente trabaja en la Universidad Católica Boliviana y la Universidad Mayor de San Simón en Cochabamba, Bolivia, como docente en las áreas de lingüística y cine.

lsaniz@yahoo.com

Resumen

El texto aborda el tema del “esquema actancial”, comenzando por una aclaración del concepto de modelo o esquema actancial para luego pasar a exponer la evolución histórica de esta noción tan utilizada hoy en día en semiótica teatral y cinematográfica. De esta manera se comprende la importancia y la utilidad de esta herramienta de análisis.

Para ello, la autora presenta la evolución del concepto desde el siglo XIX hasta nuestros días aclarando las diferencias entre las diferentes propuestas y las direcciones de dicha evolución.

El texto termina con una reflexión sobre las limitaciones que presenta el esquema actancial como herramienta de análisis en diferentes contextos.

Palabras clave: modelo actancial; esquema actancial; actantes; Propp; Souriau; Gréimas; Ubersfeld.

Resumo

O texto chega o tópico do “modelam actancial”, começando com uma explicação do conceito do modelo para continuar então com uma exposição da evolução histórica desta noção que é tanto usado hoje em dia dentro a semiótica teatral e de filme. Assim a importância e a utilidade desta ferramenta de análise são compreendidas.

Para fazer assim, a autora apresenta a evolução do conceito do Século XIX a nossos dias clarificando as diferenças entre as propostas diferentes e direções desta evolução.

O texto termina com uma reflexão nas limitações que o modelam actancial presentes como uma ferramenta de análise em contextos diferentes.

Palavras chave: modelo actancial; esquema actancial; actantes; Propp; Souriau; Gréimas; Ubersfeld.

Abstract

The text approaches the topic of the “actantial model”, beginning with an explanation of the concept of the model to then continue with an exposition of the historical evolution of this notion that is used so much nowadays in theatrical and film semiotics. Thus the importance and the utility of this analysis tool are understood.

In order to do so, the author presents the evolution of the concept from the XIXth Century to our days clarifying the differences between the different proposals and directions of this evolution.

The text ends with a reflection on the limitations that the actantial model presents as an analysis tool in different contexts.

Key words: actantial model; actantial scheme, actants; Propp; Souriau; Gréimas; Ubersfeld.

Al abordar el tema de la narratología, dentro de un contexto de estudio o análisis cinematográfico (o teatral), no se puede ignorar el modelo o esquema actancial como herramienta de análisis. A lo largo de los años en que hemos abordado este tema como parte de nuestra materia, a menudo debimos acortarlo a su expresión mínima debido a problemas de tiempo. No han faltado sin embargo, estudiantes con gran curiosidad intelectual que pedían mayores detalles sobre este tema.

El tema del modelo actancial es muy amplio y probablemente lo más conveniente sea comenzar por una aclaración del concepto de modelo o esquema actancial para luego pasar a exponer la evolución histórica de esta noción tan utilizada hoy en día en semiótica teatral y cinematográfica.

1. El modelo actancial

1.1 El concepto del modelo actancial y su utilidad

La noción de *modelo*, o *esquema* o *código*, *actancial* se ha impuesto en las investigaciones semiológicas y dramatúrgicas para visualizar las principales fuerzas del drama y su rol en la acción. Presenta la ventaja de ya no separar artificialmente a los personajes y la acción, si no de revelar la dialéctica y el paso progresivo de uno al otro. Su éxito se debe a la aclaración aportada a los problemas de la situación dramática, de la dinámica de las situaciones y de los personajes, de la aparición y resolución de los conflictos.

Conviene aclarar en este punto que la "situación dramática" es un tema ampliamente estudiado e investigado en todas las artes de representación. En su acepción clásica y actual, el término "situación" designa la configuración de las relaciones entre los personajes y las circunstancias particulares de su estado en un momento dado de la intriga. Si examinamos este concepto, rápidamente nos damos cuenta que la confusión entre personaje y actor es muy posible ya que se trata de determinar qué relaciones entre los personajes y qué circunstancias particulares son propicias para crear tal o tal efecto. Como vemos, la atención está centrada sobre el personaje tal como se lo percibe en la escena en un momento preciso y por ende, existirá el peligro de confundir al personaje con aquel que lo interpreta.

Esta fue una de las razones principales que en su momento llevó a los teóricos a una búsqueda de nuevos conceptos y clasificaciones

El esquema actancial constituye, por otra parte, un trabajo de dramaturgia indispensable en la elaboración de todo libreto o guión que tiene también por finalidad la de aclarar las relaciones físicas y la configuración de los personajes.

1.2 El concepto de actante en el modelo actancial

El modelo actancial, por otra parte, proporciona una visión nueva del personaje. Éste ya no es asimilado a un ser psicológico o metafísico, si no que es considerado como una entidad que pertenece al sistema global de las acciones, que va de la forma amorfa del *actante* (estructura profunda narrativa) a la forma precisa del *actor* (estructura superficial discursiva existente tal como en la obra). El actante es, según Greimas y Courtes (1979), "aquel que cumple o quien sufre el acto, independientemente de toda determinación" (1979: 3). Esta noción fue un préstamo de Greimas (1966) del gramático L. Tesnière (*Elementos de sintaxis estructural*, 1965). El término, propuesto por Lucien Tesnière para designar a los seres o cosas que, "al título que fuera, o de la manera que fuere, aún a título de simples figurantes y de la manera más pasiva, participan en el proceso" (p. 102), a su vez fue un préstamo de la lingüística general donde designaba al agente de la acción, representado por un sustantivo, ya sea éste sujeto gramatical o no.

Los actantes son pues "personajes" en un rol dado. Estos personajes pueden ser: ya sea humanos, ya sea animales, ya sea objetos.

Los actantes designan los roles fundamentales y abstractos en tanto que son susceptibles de funciones específicas, determinadas en una estructura actancial de opuestos: sujeto (héroe)/objeto; *destinador/destinatario*; ayudante/opositor.

El actante no designa pues únicamente al héroe. El personaje representado por el actante puede ir del fenómeno más simple como la máscara o el disfraz del actor, a lo más complejo, como un estado psicológico o una exaltación lírica.

El actante también puede designar a un colectivo. Por ejemplo : “los Tres mosqueteros”, o “Batman y Robin” de la serie de comics.

El desarrollo de este concepto se debe a la voluntad de expresar que el rol, la función, la acción son más importantes que el personaje, a la voluntad de evitar la confusión entre

persona real y personaje, para lo cual era mejor remplazar este término (el de personaje). – Aún más si se toma en cuenta que un mismo personaje puede tener varias funciones (Oreste es el embajador de los griegos, quien viene a exigir que Pirro despose a Herminia; pero es a la vez el amante de ésta que sólo desea que su misión fracase), que una función puede ser asumida por varios personajes, o por una fuerza de otra naturaleza: la diosa Venus, el Estado, la Providencia, el Deber.

Greimas propuso el término de actante; la expresión “fuerza actuante” era mucho más clara pero también más pesada.

El actante se define pues, no por un personaje si no por los principios y los medios de la acción: un deseo, un deber, un saber, de naturaleza y de intensidad variables.

La noción de actante fue transferida al ámbito del análisis de reseñas por Propp y por Greimas.

Si bien existe una aceptación general del término actante, la unanimidad

está lejos de reinar entre los investigadores en lo que se refiere a la forma que se debe dar al esquema y a la definición de sus casillas, y las variantes resultantes no son simple detalles de presentación. Pero, la idea fundamental que persiste de Propp a Greimas (1966) es la de:

- repartir a los personajes en un número mínimo de categorías de modo de englobar todas las combinaciones efectivamente realizadas en la obra,
- descubrir, más allá de los personajes particulares, a los verdaderos protagonistas de la acción reagrupando o desmultiplicando a los personajes.

2. Evolución del modelo

2.1. Polti (1895)

El libro de M.G. Polti, *Las XXXVI Situaciones dramáticas* (París, 1916) representa una etapa interesante en el esfuerzo de clasificación de un cierto número de situaciones fundamentales. Al alejarse de un enfoque evaluativo y al generalizar los componentes de la situación por una tipología de las relaciones entre los personajes, Polti prepara el terreno para los trabajos posteriores desarrollados por Souriau.

El trabajo de Polti representa la primera tentativa de definir el conjunto de situaciones dramáticas teóricamente posibles que redujo las situaciones de base a treinta y seis (lo cual no deja de ser calificado como una excesiva simplificación de la acción teatral según

los aficionados al teatro). Las treinta y seis situaciones fundamentales de Polti son:

1. **Salvar:** un personaje se propone para salvar la vida de uno o varios otros
2. **Implorar:** un personaje en peligro implora que se lo saque del problema
3. **Vengar a un pariente:** una venganza dentro de una misma familia
4. **Vengar un crimen:** un personaje venga el asesinato de otro personaje
5. **Ser acosado:** un personaje debe fugarse para salvar su vida.
6. **Destruir:** un desastre sobreviene, o sobrevendrá, a consecuencia de las acciones de un personaje

**El actante se define
pues, no por un
personaje si no por
los principios y los
medios de la acción:
un deseo, un deber,
un saber, de
naturaleza y de
intensidad variables.**

7. **Poseer:** un deseo de posesión (un bien, un ser, etc.) contrariado
8. **Sublevarse:** un personaje insumiso se subleva contra una autoridad superior
9. **Ser audaz:** un personaje intenta conseguir lo inalcanzable
10. **Arrebatarse o secuestrar:** un personaje secuestra a otro personaje contra su voluntad
11. **Resolver un enigma:** un personaje intenta resolver un enigma difícil
12. **Conseguir o conquistar:** un personaje principal intenta adueñarse de bien precioso
13. **Odiar:** un personaje siente un odio profundo hacia otro personaje
14. **Rivalizar:** un personaje quiere alcanzar la situación envidiable de un prójimo
15. **Adulterio homicida:** para poseer a su amante, un personaje mata a su marido
16. **Locura:** bajo la influencia de la locura, un personaje comete crímenes
17. **Imprudencia fatal:** un personaje comete un grave error
18. **Incesto:** una relación imposible entre parientes
19. **Matar uno de los suyos desconocidos:** un personaje mata a un pariente sin saberlo
20. **Sacrificarse por un ideal:** un personaje da su vida por un ideal
21. **Sacrificarse por los parientes:** un personaje se sacrifica para salvar a un pariente
22. **Sacrificar todo por una pasión:** una pasión resulta fatal
23. **Deber sacrificar a los suyos:** por un ideal superior, un personaje sacrifica a un ser cercano
24. **Rivalizar con armas desiguales:** un personaje decide enfrentar a otro más fuerte que él
25. **Adulterio:** un personaje engaña a otro personaje
26. **Crímenes de amor:** un personaje enamorado se extravía y comete un crimen
27. **El deshonor de un ser querido:** un ser querido se entrega a actividades reprochables
28. **Amores impedidos:** un amor es impedido por la familia o la sociedad
29. **Querer al enemigo:** un personaje quiere a otro aunque sea su enemigo
30. **La ambición:** un personaje está dispuesto a todo para concretar su ambición
31. **Luchar contra Dios:** un personaje está dispuesto a enfrentar a Dios para saciar su ambición
32. **Celos:** el desprecio y los celos llevan a un personaje a cometer actos lamentables
33. **Error judicial:** un personaje es acusado injustamente y condenado
34. **Remordimiento:** corroído por la culpa, un personaje siente remordimientos
35. **Reencuentro:** después de una larga ausencia, unos personajes se encuentran o se reconocen
36. **La prueba del duelo:** un personaje debe hacer el duelo de un personaje querido.

2.2. Propp

El estudioso de reseñas folclóricas rusas, Vladimir Propp notó que, bajo diversas apariencias, la distribución de las funciones en los cuentos populares era a menudo similar y que podían ser reducidas a modelos. Según Propp, lo que cambiaba eran los nombres (así como los atributos) de los personajes; lo que no cambiaba eran sus acciones o sus funciones.

Propp define el relato típico como un relato siete actantes que pertenecen a siete esferas de acciones:

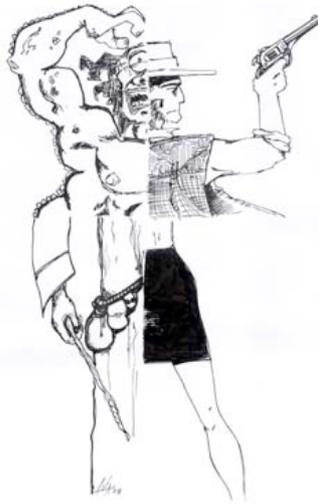
- el malo (que comete la fechoría),
- el donante (que atribuye el objeto mágico y los valores),
- el auxiliar (que presta socorro al héroe),
- la princesa (que exige una hazaña y promete matrimonio),

- el mandante (que envía al héroe en misión),
- el héroe (activo y sometido a diversas peripecias),
 - el falso - héroe (que usurpa un instante el rol del verdadero héroe).

Puede concluirse que el cuento presta a menudo las mismas acciones a personajes diferentes. Esto es lo que "permite estudiar a los cuentos a partir de *"las funciones de los personajes"* (1965 :29).

2.3. Souriau

El estudio de Souriau marca un verdadero hito en el análisis de la organización interna de una obra de teatro. En su libro *Las doscientas mil situaciones dramáticas* (París, 1950), Souriau retoma la antigua noción de una configuración de fuerzas "Una situación dramática es la forma particular de tensiones inter-humanas del momento escénico". El mayor aporte de Souriau reside en la identificación de un número limitado de "funciones dramáticas"



La función es entonces un concepto abstracto que se actualiza en un personaje (comparable a la noción de actante). Souriau distingue así seis funciones dramáticas fundamentales que forman el armazón de todo universo dramático:

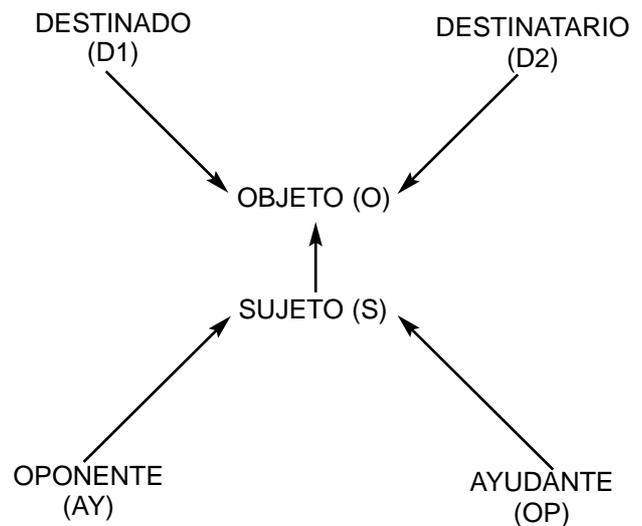
- *león* (fuerza orientada): es el sujeto que desea de la acción,
- *sol* (valor): el bien deseado por el sujeto,
- *tierra*, el que obtiene el bien: es quien aprovecha del bien deseado,

- *mar*, el opositor: el obstáculo encontrado por el sujeto,
- *balanza*, el árbitro: decide de la atribución del bien deseado por los rivales,
- *luna*: ayudante.

Estas seis funciones no tienen existencia fuera de su interacción. El sistema de Souriau representa una primera etapa importante para la formalización de los actantes; incluye a todos los protagonistas imaginables. Sólo la función de arbitraje (*balanza*) parece ser la menos integrada al sistema, está basada sobre las otras funciones y a veces es difícil definirla en las obras estudiadas.

2.4. Greimas

Sobre la base de los estudios anteriores, Greimas propuso un modelo universal, una estructura actancial que se reducía a seis funciones: un sujeto "(S) desea un objeto" (O) (ser amado, dinero, honor, felicidad, poder o cualquier otro valor...); es ayudado por un ayudante "(Ay) y orientado por un oponente" (Op); el conjunto de los hechos es deseado, orientado, arbitrado por un destinador "(D1= en beneficio de un destinatario" (D2). Éstos son a menudo de naturaleza social, ideológica o moral: Dios, el orden establecido, la libertad, el delito, la lujuria, la ambición, un fantasma, la conciencia, la justicia.



Este esquema privilegia la forma positiva de la intriga: el sujeto, separado al principio de su objeto, lo alcanzará. Pero lo inverso es también posible: la acción prevista por el destinador en beneficio del destinatario fracasará.

El eje *destinador- destinatario* es el del control de los valores y por ende de la ideología. Decide de la creación de los valores y de los deseos y de su repartición entre los personajes. Es el eje del poder o del saber o de los dos a la vez. El eje *sujeto - objeto* traza la trayectoria de la acción y la búsqueda del héroe o del protagonista. Está llena de obstáculos que el sujeto debe vencer para avanzar. Es el eje del deseo.

El eje *ayudante - opositor* facilita o impide la comunicación. Produce las circunstancias y las modalidades de la acción, y no es representado necesariamente por personajes. Ayudantes y opositores sólo son, de vez en cuando, las "proyecciones de la voluntad de actuar y de las resistencias imaginarias del sujeto mismo" (GREIMAS1966: 190). Este eje es también a veces el eje del saber, a veces el del poder.

Dos otros detalles importantes:

- Los actantes aparecen como parejas de posiciones (sujeto / objeto; destinador / destinatario) o parejas de opuestos (ayudante / oponente). El destinador y el destinatario están en una relación contractual con el héroe: constituyen la **esfera del intercambio**. El sujeto y el objeto forman la esfera de **la búsqueda**, sobre un eje del deseo. El ayudante y el oponente constituyen la **esfera de la lucha**, y están sobre el eje del poder.
- Los roles no son fijos o determinados de manera definitiva, pueden ser dinámicos.

2.5. A. Ubersfeld

En la aplicación que Anne Ubersfeld (1977: 58 -118) hace del modelo greimasiano, ella permuta la pareja sujeto - objeto, haciendo del sujeto la función manipulada por la pareja destinador - destinatario, cuando el objeto se convierte en la cosa atrapada entre ayudante y opositor. Este detalle modifica profundamente el funcionamiento del modelo. Con Greimas, en efecto, no se partía conscientemente de un asunto fabricado por un destinatario en función de un destinador, el sujeto se definía sólo al final del recorrido en función de la búsqueda del objeto. Esta

concepción presentaba la ventaja de construir poco a poco la pareja sujeto - objeto y de definir al sujeto no en sí, pero según sus acciones concretas.

En cambio, en el esquema de Ubersfeld, se corre el riesgo de sobrevalorar la naturaleza del sujeto, de hacer de él un dato fácilmente identificable mediante las funciones ideológicas del destinador -destinatario- cosa que además no parece ser la intención de A. Ubersfeld puesto que aclara, con toda justeza, que "no hay sujeto autónomo en un texto, si no un eje sujeto - objeto" (1977: 79).

3. Dificultades y mejoras posibles de los esquemas actanciales

Para concluir, podemos decir que los esquemas actanciales aún están siendo trabajados y que sufrirán aún modificaciones. Estas modificaciones se deben en gran parte a las dificultades que se pueden presentar al momento de ser aplicados, sobre todo en contextos de obras contemporáneas cuyas tramas no se basan sobre acciones.

Por otra parte, se critica a menudo el hecho de que el modelo actancial se apoya demasiado en un entorno histórico, aunque este punto es sumamente difícil de abordar en un modelo de pensamiento como el prevalente, es decir el modelo occidental de pensamiento lineal. Se debe aceptar el hecho de que el modelo actancial ha sido concebido para la dramaturgia occidental y que habría que concebir otras herramientas de análisis en el caso de obras no europeas, lo cual a su vez sería un reto interesante en sociedades multiculturales como la nuestra.

Bibliografía

- E. M. Forster, (1927). *Aspects of the Novel*. New York.
- Étienne Souriau, (1950). *Les 200 000 situations dramatiques*. París.
- Gaston Bachelard, (1957). *La Poétique de l'espace*, París.
- Lucien Tesnière, (1965). *Eléments de syntaxe structurale*, Klincksieck, París.
- A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*.
- Michel Foucault, (1966). *Les mots et les choses*, Gallimard, París.
- Vladimir Propp, (1970). *Morphologie du conte*. París.
- Patrice Pavis, (1996). *Dictionnaire du théâtre*. Dunod, París.
- É. Benveniste, (1966). *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, París.
- R. Jakobson, (1963). *Essais de linguistique générale*, Minuit, París.
- C. Lévi- Strauss, (1964). *Mythologiques, I: Le Cru et le Cuit*, Plon, París.
- C. S. Peirce, *On a New List of Categories*, (1867), rééd. 1960; *Textes anticartésiens*, Aubier-Montaigne, París, 1984.