

Autor: Yubisay Savinelli (Universidad Central de Venezuela)

Título artículo: “El personaje como constructor del tiempo en dos autores venezolanos.”

Introducción

El personaje, la acción, el diálogo, el tiempo y el espacio son las unidades principales que componen la obra dramática. Sin embargo, el personaje es el punto de encuentro del resto de los elementos teatrales porque, como signo, posee función y sentido propio. El estudio semiótico del texto y de la representación revela que la noción de personaje no ha desaparecido ante la supremacía de las otras unidades como, por ejemplo, la acción. Al contrario, todas deben alcanzar un equilibrio en la estructura, en especial si se tiene presente que el drama, sobre todo, el contemporáneo, es en ocasiones la re-presentación de distintos y variados procesos que no, necesariamente, se sustentan en un elemento particular y en los cuales el personaje puede ser sujeto o unidad principal.

En el ámbito textual, el personaje es significante del conjunto de ideas extra escénicas que forman el significado. En cambio, en el ámbito de la representación el personaje es significado de una realidad significativa que es el actor. Estas ideas otorgadas por el dramaturgo las percibe el lector-espectador por medio de las cualidades del personaje. Éste, como signo, cumple con unas funciones metonímicas al hacer referencia a nociones concretas y palpables en la acción, manifestando además con su enunciación el desarrollo de toda la historia y modificando a los demás elementos de la estructura.

De esta forma, en el discurso dramático el personaje es el paradigma Sujeto en el que convergen los otros paradigmas; se transforma en una categoría reconocible en la sintaxis, en primer lugar, por sus valores semánticos: sus características, cualidades y rasgos, traducidos en adjetivos que emplea el dramaturgo para diferenciarlo de otro personaje. En segundo lugar, posee valores funcionales que lo relacionan no sólo con los demás personajes sino también con las unidades de tiempo, espacio, diálogo, objetos, etc.

Desde esta perspectiva, el personaje se convierte en el signo que agrupa a las otras unidades que le dan sentido a la obra en función de la propuesta estética. Por medio de

la palabra y la acción ejecutada, el personaje ofrece al lector-espectador la posibilidad de re-construir el significado total de la pieza y, específicamente en este estudio, analizaremos la función del tiempo a través del personaje en *La quema de Judas* de Román Chalbaud y en *Animales Feroces* de Isaac Chocrón. Por ello es necesario establecer conceptos básicos, que faciliten el estudio de dicha pieza, tales como diálogo, discurso, tiempo y personaje.

El diálogo y el discurso

El diálogo dramático es un intercambio verbal entre los personajes y se considera como la forma fundamental del drama, porque sitúa en un contexto espacio-temporal a un Yo hablante y a un Tú oyente¹. Por este motivo, el diálogo mantiene un vínculo con la situación de los personajes, pues el conocimiento de la misma permite distinguir distintos tipos de comunicación. Igualmente, el diálogo está muy relacionado con la acción que efectúa el personaje porque su discurso, como dijo Pirandello, es “acción hablada” que facilita la re-creación del universo dramático mediante la modificación del esquema actancial. El diálogo y el discurso se constituyen como acción performativa, convirtiendo al lenguaje y sus giros en la acción misma de la obra. El diálogo también puede ser consecuencia de la acción, cuando las características psicologizantes de los personajes influyen en el progreso de ésta.

En el drama existen dos tipos de discurso: el discurso característico de cada personaje y el discurso del autor, también denominado hablante dramático básico² que engloba la ideología de la obra. En primer lugar, el discurso del personaje enuncia su relación con los otros personajes y con su entorno. En este sentido, dicho discurso contiene una serie de enunciaciones o micro secuencias, que refieren a un fuera de escena temporal, a informaciones de su pasado como simple pasado o como pasado que afecta sus circunstancias actuales.

La micro secuencia es, según Anne Ubersfeld, la fracción del tiempo teatral (textual o representado) en la cual sucede algo que puede ser aislado del resto de los acontecimientos de la historia. Ese suceder puede articularse por el contenido de los

¹ PAVIS, Patrice (1980) *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, p. 354.

² VILLEGAS, Juan (1991) *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa, Girol Brooks Inc, 2a edición, Colección Telón. Teoría 4, pp. 14-15.

diálogos entre los personajes y sus modos de enunciación o por la gestualidad indicada en las didascalias, que pertenece al discurso del hablante dramático básico. Este último discurso contiene signos espaciales, es decir, elementos visuales tales como decoración y vestuario -y sus cambios- que son indicadores, junto con el diálogo del personaje, del transcurso del tiempo. De esta forma, en la presente investigación se estudiará el discurso de los personajes de ambas obras, en función de los significantes temporales que expresa para condicionar el desarrollo de la acción.

El tiempo

El tiempo es una de las unidades de la obra dramática más complejas de análisis, ya que solamente puede percibirse por medio del diálogo de los personajes y las acotaciones escénicas. El tiempo en el teatro, según Pavis, posee una doble naturaleza porque, por un lado, existe el tiempo dramático que pertenece a la representación en cuanto es un tiempo vivenciado por el espectador, quien re-construye imaginativamente la evolución del espectáculo. Esta re-construcción en la conciencia del espectador ocurre por la modificación del decorado, la iluminación, el ritmo en la acción que involucra entrada y salida de personajes, su interrelación verbal y por cualquier otro proceso que signifique modificación en la escena.

Por otro lado, el tiempo de la ficción es aquel referido a la historia y está mediado por el discurso de los personajes, los cuales remiten a un sistema extra escénico simbolizado en el discurso dramático de la obra. En el estudio del tratamiento del tiempo puede verse que el mismo posee tres dimensiones: extensión, espesor y duración. Ésta última facilita la comprensión del tiempo ficcional como tiempo-signo que, por una parte, es Significante en la representación al utilizar medios de expresión escénicos, y en el texto por medio de la palabra escrita configurando el marco temporal de la historia. Por otra parte, es Significado en cuanto esos medios descifran relaciones entre el personaje y el tiempo.

La duración si bien puede ser medible objetivamente como tiempo calendario interesa aquí como vivencia: "Una síntesis entre una multiplicidad de estados de conciencia sucesivos y una unidad que los liga"³ Este concepto es una herramienta para el análisis de la experiencia individual del tiempo de los personajes con relación al tiempo ficcional

³ BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Fotocopias, p. 27.

de la historia. Es decir, los personajes viven una temporalidad individual que es fluida y discontinua inserta en una temporalidad mayor, la dramática, que intenta amalgamar los diferentes tiempos internos de cada personaje expresando, en sus diálogos y de forma directa, su experiencia de vida que únicamente transcurre en el tiempo presente del teatro. Sin embargo, el personaje al tener un referente extra textual cuenta con un pasado que se incorpora al presente a través de la palabra dialogada. El pasado no es un tiempo dramático, por ser irrepresentable en el teatro, pero puede asumirse por la palabra que lo presentiza, imponiendo un orden temporal regresivo.

Este orden, que conforma una vivencia del personaje, puede estudiarse en el texto desde la historia por medio de las acciones o situaciones, y desde el discurso gracias a la palabra dialogada; en ambos casos dicho orden es expresado por el personaje al ser Significado (en lo textual) y Significante (en la representación), convirtiéndose en signo de la obra. Este tiempo del discurso que transcurre y dura puede seguir un orden progresivo, regresivo, continuado o discontinuo involucrando a los personajes, los cuales al ocupar un mismo espacio comparten un mismo tiempo, pero cuando ocupan distintos espacios también se encuentran en distintos tiempos, mientras el tiempo de la historia permanece invariable.

Desde esta perspectiva, los signos del tiempo se manifiestan de acuerdo con la intención de la obra y su dramaturgo. Así por ejemplo, el drama realista intenta que el tiempo del discurso y de la historia sea casi simultáneo, mientras que el drama simbolista busca alejarse de la realidad para darle un sentido reiterativo al tiempo. Por último, el drama que procura identificación intimista no sigue el proceso de las acciones o relaciones causales entre los personajes, sino que se enfoca en la manera como ellos viven las situaciones.

La duración como noción del tiempo está muy vinculada con la discontinuidad puesto que, al ser una experiencia individual, nunca se presenta de forma progresiva. El individuo posee un tiempo cronológico o calendario que es externo, evolutivo y está inserto en un tiempo interno o psíquico que se conforma de experiencias presentes, memorias del pasado y expectativas o sueños del futuro, los cuales no surgen de manera progresiva sino irregular. Este tiempo psíquico discontinuo implica un trasvase de situaciones y acontecimientos, que pide al lector-espectador una re-elaboración de la historia, llenando los vacíos o saltos temporales. Desde lo textual, se completa la

historia al leer el discurso de los personajes y de las didascalias y, desde la representación (cuando consigue ver la pieza montada), se incorpora además los signos no-verbales de la puesta en escena.

El personaje

El término personaje proviene de la palabra griega máscara o persona, que significa papel o personaje dramático en sí y sólo adquiere el sentido de ser animado y humano, cuando se designan gramaticalmente las tres personas: yo, tú, él⁴ En el teatro griego, la persona era el papel desarrollado por el actor y no el personaje que el dramaturgo creaba; el primero se distinguía del segundo, por cuanto era su ejecutante.

Esta concepción dará un giro totalmente opuesto a partir del Renacimiento, ya que el actor pasará a *encarnar* al personaje, el cual se convertirá en un ser dotado de psicología, capaz de producir un efecto de identificación en el público. El teatro naturalista y el realista también se consideraron teatro de personajes, porque la mayor parte de su estructura dramática se basó en la construcción precisa de los rasgos psicológicos, físicos y morales de los personajes, al punto que se les estimó de seres reales llenos de emociones y actitudes humanas. El proceso de creación empleado en su construcción era la mimesis, porque se le consideraba una copia idéntica de uno o varios individuos, a los cuales se les denominaban *Prototipos* y cuyos rasgos, de interés general, le eran incorporados.

Sin embargo, en los inicios del presente siglo ha surgido una especie de negación, originada en el psicoanálisis, contra el concepto de personaje. Se ha demostrado que el consciente de la mente humana es ínfimamente menor al inconsciente, por lo cual el vínculo entre lo físico y lo psíquico que caracterizaba a un ser no funciona más que en la creación literaria, por tanto se ha pretendido desmontar la noción de personaje a partir de un paralelo desmoronamiento del concepto de persona.

El personaje dramático ya no es una noción *homogénea*, pues no existe una absoluta relación entre su interior y su exterior. Por el contrario, basándose en las mismas teorías psicoanalíticas que proponen una compleja perspectiva del Yo, la idea del personaje ha sido cambiada mas no eliminada: “no ha desaparecido el Yo en su valor de concepto

⁴ PAVIS, Patrice. *Op Cit.* p, 354.

lingüístico (*persona que está hablando*), sino como índice ingenuo de una seguridad referencial en todos los aspectos que pueden predicarse de un sujeto humano⁵."

El discurso dramático va a enriquecerse aún más, pues el personaje presenta un mayor número de posibilidades, dado que sus complicaciones no sólo se deben a una serie de obstáculos externos, sino a conflictos internos entre las distintas facetas de su *personalidad*. El personaje va a considerarse un lugar físico o paradigmático, en el cual concurren el resto de los signos que conforman el discurso teatral. En tal sentido, debe buscarse los medios que permitan superar su concepción tradicional como individuo real, para adaptarlo a las nuevas formas de creación, sobretodo en el campo teatral.

Desde la lingüística, F. Rastier realiza una deconstrucción de la noción de personaje en su estructura mimética, negando que sea un ente creado directamente de la realidad; en su función dialéctica, ya que no manifiesta la ideología del autor y del espectador y en su unidad narrativa, porque no es un elemento tan crucial como lo es la acción. Según el autor, el concepto de personaje es prescindible, dado que en el desarrollo de la obra la unidad principal es la acción y no quien la hace, así el agente o personaje es sólo un objeto de la misma. Sin embargo esta idea es refutable porque, en primer lugar, el drama no es reducible a la acción, ya que existen determinados tipos de teatros en los cuales no hay secuencia de acciones, como sucede en el Teatro del Absurdo. En segundo lugar, las acciones desde el punto de vista gramatical corresponden a verbos, los cuales deben ser ejecutados por sujetos o actantes que, en el discurso dramático, se convierten en personajes gracias a sus rasgos, a su situación en el espacio, en el tiempo y a sus relaciones. Por último, la estructura dramática de una pieza no siempre parte de las acciones, sino que el personaje puede valer por su carácter, siendo él mismo la acción o efectuándola mediante el diálogo. Por tanto, debe tomarse en cuenta la estrecha relación que existe entre las unidades funciones-actantes y acciones-personajes.

De igual manera, el personaje posee existencia propia, es una categoría sintáctica reconocible en el discurso a través de criterios semánticos que lo delimitan y criterios funcionales que establecen su relación con los demás elementos de la obra dramática. Como última objeción al planteamiento de Rastier, debe instaurarse una distinción entre

⁵ BOBES, María del Carmen (1987) *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Taurus, p. 207.

acción y cualidad puesto que es imposible considerar que la segunda sea parte integrante de la primera. La acción diferencia una función de otra y la cualidad diferencia un personaje de otro, permitiendo desde lo gramatical que la acción y la cualidad originen el verbo y el adjetivo respectivamente. De esta forma, distintos personajes pueden realizar una misma acción, incluso dentro de una misma obra dramática y ser diametralmente opuestos, ya que las cualidades que un dramaturgo le otorgue a diferentes personajes, cuya función sea la misma, va a determinar todas las acciones y el sentido general de la pieza.

Desde la semiótica, el personaje es una unidad con sentido que cumple una función dentro de un conjunto de relaciones, que se concretan tanto en el texto como en la representación. Las funciones de valor sintáctico que posee el personaje abarcan dos ámbitos: uno de tipo sintagmático, que explora las posibilidades del personaje de relacionarse en el discurso mediante la oposición, el sincretismo o la recurrencia y otro de tipo funcional, que ahonda en los lazos del personaje con las diversas funciones del texto en cuanto a su posibilidad de convertirse en sujeto, objeto o circunstante del mismo.

No obstante, cabe mencionar que el drama no es únicamente un proceso de acciones, sino que puede presentarse como un proceso de conocimiento, de enfrentamiento de tensiones, de conflicto entre pasado y presente o de problemas de personalidad, por lo que el personaje puede ser sujeto de todos estos tipos de procesos.

El personaje puede prescindir de su dimensión funcional, pero no de su dimensión como unidad descriptiva. Él es el resultado de una serie de rasgos incorporados mediante un nombre que se transforma en nombre propio al mismo tiempo que se enriquece de dichos rasgos. El personaje no puede dejar de ser una unidad que describe y significa, pues abandonaría las oposiciones de su ser y su parecer.

Así pues, como unidad básica vinculada con las unidades de tiempo y de espacio, para dar sentido a la estructura de la obra, no puede ser confundido con el actuante, porque éste es una entidad abstracta de la sintaxis, mientras que el personaje pertenece al nivel del discurso. Tampoco debe confundirse con el actor, el cual es la unidad primaria de la representación.

Lo interesante del personaje es su proceso semiótico; la posibilidad de ser analizado como signifiante y significado; como valor paradigmático capaz de establecer

relaciones con otros paradigmas (personajes, tiempo, espacio, etc.) y como valor sintagmático dada su vinculación con el resto del discurso. El personaje se convierte en un símbolo porque, en cierto modo, es la representación de un ser humano y su entorno en un tiempo y espacio precisos: la situación dramática.

El personaje, al ser un conjunto semiótico, constituye el lugar en el cual coinciden el resto de los elementos del discurso teatral. Por consiguiente, una vez establecidos los conceptos básicos de diálogo, discurso, tiempo y personaje se analizará la función del tiempo en las piezas *La quema de Judas* y *Animales Ferores* y como es el personaje quien elabora esa función a través del análisis de su discurso.

Sinopsis

La quema de Judas muestra a Jesús Carmona, un ladrón que aconsejado por el doctor Altamira decide entrar en el cuerpo policial con la intención de robar en grande y salir de la pobreza en la que se encuentra su familia. Sin embargo, su aventura está llena de obstáculos que lo conducen a la muerte a través de manos desconocidas. Jesús Carmona vive, como Jesucristo, una especie de Vía Crucis el cual representa las tres caídas o tentaciones que él mismo provoca y que lo llevan a la muerte: la primera vez cuando roba carne, junto con sus amigos, de un camión. La segunda caída es el robo de un nacimiento de una vitrina de un negocio y la última sucede cuando se convierte en policía y planea con el doctor Altamira el asalto al banco.

En *Animales Ferores* el argumento se centra en la reconstrucción de la historia de los Orense, una familia de judíos asentada en Venezuela desde tiempos inmemoriales. Esta familia está compuesta por tres hermanos: Sara, la mayor y casada con alguien que no ama; Sol, la más aventurera y quien tras casarse sin amor decide abandonar a su hijo y Daniel, también casado sin amor, quien asume la educación de su sobrino Ismael. La familia Orense se ve convulsionada por la muerte de Ismael y, a partir de este hecho, van descubriendo y sacando a flote viejos recuerdos y rencores entre los hermanos.

Análisis

En el estudio estructural de ambas piezas debe determinarse el contexto espacio-temporal descubriendo desde los primeros indicadores del mismo, tanto en las acotaciones escénicas como en los diálogos de los personajes. Incluso ya en el título *La*

quema de Judas podría ubicarse el tiempo de esta pieza que refiere a un rito de la tradición popular venezolana, el cual se lleva a cabo en Semana Santa, específicamente el domingo de Resurrección. Este rito alude, por una parte, a la traición y muerte del conocido personaje bíblico y, por otra, a la muerte simbólica de alguna personalidad pública de la actualidad del país quien toma el lugar de Judas para ser quemado por medio de un muñeco con su cara delante del pueblo que se siente, en cierto grado, reivindicado.

Al iniciar el análisis de esta obra, se puede observar que las primeras acotaciones señalan un espacio y un tiempo específicos. La muerte de Jesús Carmona, hijo de la señora Santísima, y la conmemoración de la muerte de Jesucristo ocurren a un mismo tiempo; el tiempo ficcional coinciden con el tiempo referencial que pasa a formar parte de esa ficción desarrollada en un acto único sin mayores divisiones:

El escenario: *La acción toma lugar en un barrio de Caracas en la sala de la Señora Santísima alrededor del féretro de su hijo.* El escenario está vacío, al comenzar la obra; lo llenan o lo desocupan los mismos actores según los requerimientos de sus diálogos⁶

(Lo señalado en cursiva pertenecerá, de ahora en adelante, a la autora de esta investigación para destacar los aspectos concernientes a la misma).

En cambio, en la obra *Animales Ferozes* las acotaciones iniciales, si bien son mucho más extensas, dan cuenta de un espacio y tiempo no definidos:

El área de la escena está dividida por tres plataformas de alturas diferentes. La pared posterior está cubierta por un ciclorama, el cual da la luz requerida por cada escena. *Es imprescindible que se mantenga al máximo el aspecto vacío del escenario...*⁷

En esta pieza el tiempo extra escénico no está referido en el tiempo ficcional, por cuanto el mismo autor señala que la estructura es una serie de fotos o imágenes que se yuxtaponen formando un conjunto con sentido. Es decir, el tiempo de la historia es autónomo del tiempo referencial, ya que el primero ocurre de manera discontinua y aislada del segundo.

⁶ CHALBAUD, Román (1992) *Teatro II*. Caracas, Monte Ávila Editores, p. 17.

⁷ CHOCRÓN, Isaac (1992) *Teatro II*. Caracas, Monte Ávila Editores. 2ª edición, p. 13.

Igualmente en el discurso de los personajes de ambas piezas se hallará la progresión de la acción, el aceleramiento y retroceso de la vivencia temporal, o lo que significa el paso del tiempo individual dentro del tiempo de la historia. Por tanto, es necesario estudiar a cada personaje y su relación con los otros en función de su modo particular de experimentar el tiempo.

En *La quema de Judas*, el personaje del Periodista es un *espectador* y *narrador objetivo* que, a su vez, se convierte en el emisor de un mensaje dirigido al verdadero destinatario: el lector-espectador. El Periodista conforma en todo momento el presente de la historia, permitiendo su re-elaboración y recordando el aquí y el ahora de los acontecimientos. Aun cuando el tiempo ficcional está plagado de flash back, tanto en la acción como en el diálogo, el Periodista es el encargado de ubicar el *transcurrir presente* del tiempo teatral, gracias a su valor funcional dentro de la estructura dramática. En *Animales Feroces* es el personaje de Mari quien informa al lector-espectador de los acontecimientos pasados, mediante el diálogo con otros personajes:

Sol:(*como evocando*) y nos sentimos venezolanos porque hay alguien...

Mari: No comiences.

Sol: Alguien que nos invoca...

Mari:(*con firmeza*) ¡Nadie!

Sol: Y anticipa nuestro regreso.

Mari: *No anticipa nuestro regreso porque para él no existimos.*

Sol: Piensa en mí.

Mari: ¡No piensa en ti!

Sol: *Un hijo siempre piensa en su madre.*

Mari: *Cuando ella ha sido realmente madre de ese hijo. Pero tú...*⁸

Sin embargo, Mari no solamente forma parte del presente de la acción, como sucede con el Periodista, sino que también “vive” las temporalidades del resto de personajes e incluso puede adelantarse a situaciones futuras. Esto resulta, en parte, porque esta obra no utiliza la técnica cinematográfica del flash back, pues está compuesta por escenas independientes y dispuestas en una especie de orden azaroso que, vistas en suma, adquieren un significado.

⁸ CHOCRÓN, Isaac. *Op Cit.* p. 28.

Por su parte, el objetivo del Periodista es mostrar la historia de la manera como ocurrió y para ello cumple con las características de su profesión: interroga sobre los hechos y sobre sus protagonistas, para intentar re-armar el relato en su totalidad. Sin embargo, no se mantiene al margen de éste, porque desde el principio comenta que esas personas forman parte de su vida, mostrando una postura definida ante la situación que se planteará: “El Periodista: Habría que comenzar diciendo que yo estoy aquí porque siempre me interesaron ellos... *ellos me atañen y cuanto menos están en la verdad son más míos...* soy, pues, universo: poros abiertos para todo lo bueno y todo lo malo de estos seres que van a conocer...”⁹

Estas primeras frases de *La quema de Judas* son parte de un pequeño monólogo que el personaje realiza, a modo de introducción, para presentar posteriormente al resto de los personajes y la historia que lo ha llevado a ese sitio. El Periodista expresa que para iniciar su reportaje debe remontarse a su pasado individual, dado que su interés por esa gente ha existido desde hace mucho tiempo. Así pues, su deseo personal se convierte en una amplia invitación a conocerlos, es decir, pide al lector-espectador ficcional y al extra escénico indagar en ese *universo* que está ante sus ojos. De esta forma, a lo largo de sus intervenciones, se percibe como se irá involucrando íntimamente con todos los personajes hasta el punto de que, en ocasiones, se mostrará de acuerdo con el pensamiento y acción de la Señora Santísima quien se lo hará saber.

En esta característica el Periodista y Mari se asemejan pues ella, como se comentó antes, también forma parte de la historia y asume una postura ante los hechos:

Mari: *No me siento capaz de censurarte.*

Sol: Déjate de hipocresía; muy capaz te sientes. Tú también crees...

Mari: Lo que yo creo también te lo he dicho: porque Ismael se suicidó, porque él mismo se mató... cada cual debe sentirse responsable.

Sol: ¡Todos son responsables! ¡Lo criaron para el suicidio!

Mari: *Somos, mamá, somos. Unos más, otros menos, pero todos somos y tendremos que acostumbrarnos a vivir con esa responsabilidad*¹⁰.

⁹ CHALBAUD, Román. *Op Cit.*, p.19.

¹⁰ CHOCRÓN, Isaac. *Op Cit*, p.133.

Para Mari, así como para los otros personajes, ha sido la madre el principal detonante que causó la muerte de Ismael ya que con su repentina aparición, luego de toda una vida de abandono, y su posterior insistencia le ha desequilibrado la vida. Sin embargo, no deja de responsabilizar a toda la familia, incluida ella misma, porque colaboraron en el suicidio del hermano y en la posterior y definitiva ruptura del núcleo familiar. Finalmente, cuando Ismael muere crea una confusión porque la familia Orense siempre sospechará si fue suicido o asesinato y para ellos ya no quedará la esperanza de unirse.

En cambio, al final de *La quema de Judas*, el Periodista termina el encuentro sintiéndose identificado con la historia de esta mujer y sus dos hijos muertos y si tiene la esperanza, a diferencia de ella, de que pueda conocerse públicamente lo sucedido: “Ya tendrá noticias mías. Pueden pasar... grandes cosas”¹¹

En esta misma pieza, al inicio de la entrevista la Señora Santísima está al lado de la urna de su hijo. Ella y el Periodista dialogan sobre los hechos presentes hasta que el hombre pregunta por el padre de Jesús y la señora cuenta que ha muerto en la cárcel. En ese corto diálogo aparecen las primeras micro secuencias de las muchas con que cuenta la pieza aludiendo, en este caso, a un pasado como simple pasado que no altera el orden de los siguientes acontecimientos. La Señora Santísima es, en oposición y complemento al Periodista, el *narrador subjetivo* por cuanto está inmersa en los sucesos vivenciándolos al igual que los otros personajes. Ella es parte de los diferentes tiempos de la ficción pues, por un lado, se relaciona con el Periodista quien pertenece al presente y, por otro, interactúa con Jesús y José (sus hijos muertos) quienes conforman el pasado que se presentiza en cuanto ella los nombra, otorgándoles existencia.

En cambio, en *Animales Feroces* las varias micro secuencias siempre afectan las circunstancias actuales de la historia. Incluso se dan narraciones de un pasado tan lejano que llega a remontarse, en el presente de la historia, hasta antes del nacimiento de Ismael, cuando estos tres hermanos eran jóvenes y vivían en la ciudad de La Victoria y que, en cierta manera, influyó en la vida posterior de los personajes:

Sol: Deja de burlarte, Daniel. Te digo y te repito lo que siento, lo que haré pase lo que pase: ¡no me casaré con quien papá ha traído! ¡No me casaré pase lo que pase!

¹¹ CHALBAUD, R. *Op Cit*, p. 72.

Pura: No es viejo ni feo; casi buenmozo. *¿Dónde conseguirás otro igual de tu misma religión?*

Daniel: Bien dicho, Pura: casi buenmozo y judío. Dos puntos a su favor.

Pura: Y tu madre dice que tiene más dinero que Benleví...

Daniel: Tras puntos a su favor.

Pura: Y te llevará a Europa. Se lo dijo a Sara.

Sol: ¡Yo no quiero que me lleve a Europa!

Daniel:(*burlón*) *¿Únicamente quieres ir a Italia?*

Pura: *Y quiere ir casada con el italianito de la pensión.*

Sol: ¡No lo llames así! Tiene nombre y apellido...¹²

Es decir, la micro secuencia no sólo es narrada más adelante por Ismael, sino que la misma llega a suceder en el presente de la acción y además dilucida una posible respuesta del por qué el personaje de Sol abandonó a su hijo Ismael: Quizás para ella representaba ese amor impuesto por sus padres y una manera de borrar su pasado era olvidando cualquier testimonio tangible del mismo. En esta obra, los personajes con su palabra no traen al presente a Ismael que se supone está fuera del tiempo ficcional, porque todos pertenecen a los distintos momentos de la historia la cual se va mostrando de forma discontinua y no cronológica.

En cambio en *La quema de Judas* la Señora Santísima, al ser el narrador subjetivo, dirige el tiempo en el cual ocurren todas las acciones. Ella puede acelerar o ralentizar el momento de presentación de algunos personajes; expresar la simultaneidad de los distintos instantes, ya sea entre el tiempo externo y su propio tiempo interno, por ejemplo, cuando vio a su hijo muerto y sintió como ella misma se había detenido, mientras el mundo aceleraba y por último, modificar el tiempo según sea su relación con el resto de personajes. Es importante destacar que este personaje, si bien tiene la función de estructurar el tiempo de la historia porque la conoce de antemano, a veces da señales de no querer o no poder ver los hechos con claridad. En primer lugar, no se da cuenta del rumbo que está tomando la vida de su hijo al lado del doctor Altamira, cabeza de casi todos los actos de la banda a quien ella le encomendó el bienestar de

¹² CHOCRON, I. *Op Cit*, pp 80-81.

Jesús. En segundo lugar, la Señora Santísima al saber que su hijo era ladrón no parece entender el motivo por el cual escogió ese tipo de vida.

En este sentido, el personaje de Sol en *Animales Feroces* se asemeja a la Señora Santísima en tanto que ella también se niega a ver la verdad de la historia; el rechazo de su hijo a estar con ella:

Sol: Espera... dime, ¿cómo se atreven? *¿Cómo dicen que Ismael se ha suicidado por mi culpa? (Rodolfo sale).* ¡Que malentendido general! ¡Todo lo que hice, lo hice por amor a él! ¡Todo! ¡Yo estaba tranquila!...¹³

Ismael: hablemos (*Viendo que ella no halla qué decir, él agrega con voz muy pausada*) ¿qué quiere?

Sol: ¿Qué quiero? Lo que quiere toda madre

Ismael: ¿No le parece demasiado tarde?

Sol: *¿Demasiado tarde? ¿No sigo siendo tu madre; Acaso siempre no lo he sido y lo seguiré siendo?*

Ismael: *Nunca me hizo saber que era mi madre.*

Sol: Antes de censurar mi comportamiento, deberías familiarizarte con mis circunstancias.

Ismael: Me he familiarizado con sus circunstancias. Las conozco, créame, y las considero posibles. (*Viendo que ella no responde*). *Vea: enamorada de un joven italiano, sus padres la obligaron a casarse con quien fue mi padre. A pesar de mi nacimiento, usted no sintió amor por él. Poco después, continuó su romance con aquel y cuando no resultó, nos dejó para irse con alguien nuevo que le interesaba. Se fue lejos... y eso es todo*¹⁴.

Esta misma escena constituye en sí la micro secuencia más importante de toda la historia que narra el hecho o acción pasada desencadenante del presente de la historia; las decisiones tomadas en el pasado y cuya responsabilidad pudiera asumir la madre han desembocado en el ahora de la situación, aunque ella también se niegue a reconocerlo.

Otra micro secuencia importante en la obra *La quema de Judas* acontece cuando llega Ganzúa de la comisaría. Es personaje es un lisiado que se mueve gracias a un carrito con ruedas, y cuenta como ha sido el interrogatorio policial y que ha visto a la

¹³ CHOCRÓN, I. *Op Cit*, p. 132.

¹⁴ CHOCRÓN, I. *Op Cit*, pp.112-113.

Danta conversando con el doctor Altamira. Ese episodio motiva a la Señora Santísima a describir un hecho que sí afecta profundamente las circunstancias actuales planteadas en la historia, porque se verá como Jesús Carmona, personaje principal, efectúa una serie de acciones que muestran el final anticipado: su muerte. Así pues la Señora Santísima, por medio de sus relatos, descubre sucesos pasados causantes del presente de la acción:

La Señora Santísima: (Toma un pequeño sorbo) *Todo esto comenzó el día de las neveras y de las lavadoras...*

(*Cambio brusco de iluminación. Música estruendosa. Jesús, Jeremías y Gabriel entran a escena empujando diversos aparatos eléctricos...*)¹⁵

Esta discontinuidad temporal se debe, por un lado, a los diálogos de los personajes con sus distintos tiempos verbales y, por otro, a la acción que obligatoriamente se ejecuta en el aquí y en el ahora de la representación. En el caso del texto, la discontinuidad se produce mediante el planteamiento de una pre-puesta en escena que ofrece la lectura de las acotaciones y los diálogos.

No obstante, en *Animales Feroces* el discurso del hablante dramático básico es menor con respecto a *La quema de Judas* porque, aparte de la acotación inicial, durante la lectura del texto las indicaciones casi siempre remiten a entradas y/o salidas de personajes. Es decir, en el discurso de éstos recae casi exclusivamente el transcurso del tiempo y la concepción general de una puesta en escena. Solamente al llegar a la escena IX de la Segunda Parte, se encuentra una serie de acotaciones tanto escénicas como dramáticas que funcionan como explicación de situaciones ya presentadas, en cuanto al orden o seguimiento temporal se refiere pues hace alusión incluso al tiempo cronológico:

Bajan las luces hasta que el escenario queda negro, salvo una penumbra en el sitio donde Daniel está sentado. *La escena se desarrolla en cuatro tiempos, cuatro sitios y cuatro grupos, con un movimiento inicial de izquierda a derecha, como aguja de reloj*¹⁶.

De esta manera, puede decirse que son los personajes quienes rompen la continuidad del tiempo de la acción, como sucede con el Periodista que con una pregunta: “¿Cómo

¹⁵ CHALBAUD, R. *Op Cit*, p. 26.

¹⁶ CHOCRÓN, I. *Op Cit*, p. 139.

era realmente Jesús?”¹⁷, facilita el conocimiento de que la narración de la Señora Santísima pertenecía a un pasado del cual él también es espectador. Sin embargo, ese

pasado va a proseguir su curso cuando Jesús continúe relacionándose, mediante palabra y acción, con los personajes que están en escena excepto con el Periodista, resaltando así el contraste entre el pasado presentizado en su figura y la urna que simboliza el presente en sí mismo junto con el periodista:

Jesús: (...) Mírate. No hablo de mí. ¿Pero tú? ¿Y José?

El Periodista: ¿Quién es José?

La Señora Santísima: Yo tenía un hijo llamado José. También lo mataron. Era soldado¹⁸

Finalmente, puede decirse que la Señora Santísima es la conciencia del transcurso del tiempo, porque actúa como unificadora de las distintas experiencias temporales de vida de los personajes. Ella ha visto como Jesús le pide a Ganzúa comprar cervezas, también ha visto al mismo Jesús salir con sus amigos y, a pesar de eso, le dice a Ángel que vea a su hijo en la urna y cuando Ganzúa regresa lo regaña por haber ido a hacer el mandado que le pidió su hijo hace tiempo atrás. Es decir, ella es conocedora de la muerte de Jesús, a quien están velando en el presente y sin embargo enlaza las acciones ocurridas en tiempos diversos, a la vez que funge de memoria del colectivo de personajes que giran en su entorno.

El resto de los personajes de *La quema de Judas* y *Animales Feroces* experimentan el transcurso del tiempo ya sea dirigiendo, en cierta manera, las acciones o dejándose llevar por ellas. No obstante, hay un tipo de personaje que, además de *fluir* dentro del tiempo de la historia, parece poseer su propio tiempo y un modo de vivirlo, un tiempo cíclico que parece repetirse. Por ejemplo, en la primera obra el personaje La Danta al realizar los ritos de invocación a María Lionza, tanto para esclarecer el crimen como para seducir a Jesús, conecta con un tiempo mítico y eterno, que puede tener lugar siempre que ella lo desee.

¹⁷ CHALBAUD, R. *Op Cit*, p. 28.

¹⁸ CHALBAUD, R. *Idem*, p. 29.

El personaje dentro de la estructura dramática, como se ha podido estudiar en ambas piezas, se convierte en el lugar de convergencia de los elementos teatrales y, específicamente, en el signo que expresa el transcurso del tiempo. El estudio de la palabra dialogada entre los personajes junto con el discurso del hablante dramático básico, o lo que se conoce comúnmente como acotaciones escénicas, demuestran que el primero es el constructor del tiempo y, por ende, de su discontinuidad. Existe un tiempo de la historia y dentro de ella se encuentran los tiempos de cada personaje que cobran existencia cuando ellos los nombran gracias al diálogo.

En *La quema de Judas* y *Animales Feroces*, la acción ocurre en el presente de la representación (o de la lectura según sea el caso) pero remite a tiempos distintos transportados a un Aquí y Ahora mediante el personaje, que con su discurso se relaciona con otro personaje y con el entorno, creando el espacio y tiempo de la historia.

YUBISAY SAVINELLI: “El personaje como constructor del tiempo en dos autores venezolanos.”

Revista STICHOMYTHIA, 4 (2006) ISSN 1579-7368

Bibliografía

BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Fotocopias.

BOBES, María del Carmen (1987): *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Taurus.

CHALBAUD, Román (1992): *Teatro II*. Caracas, Monte Ávila Editores.

CHOCRÓN, Isaac (1992): *Teatro II*. Caracas, 2ª edición, Monte Ávila Editores.

PAVIS, Patrice (1980): *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós.

VILLEGAS, Juan (1991): *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa, Girol Brooks Inc, 2a edición, Colección Telón. Teoría 4.

UBERSFELD, Anne (1989): *Semiótica Teatral*. Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia, Colección Signo e Imagen.