

LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA Y SUS COMPONENTES (1º PARTE) APUNTES SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE UNA NARRACION AUDIOVISUAL

María Elena Reyes
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

Paula Sigismondo
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

A partir de los aportes teóricos brindados por el texto de Raúl Serrano “Nuevas tesis sobre Stanislavski”, y tomándolo como punto de partida para la construcción de la estructura de una narración audiovisual, se proponen aquí las bases de su planteamiento conceptual y didáctico para el dictado de las clases en el grado universitario. En este primer apartado, y solo a los fines antes mencionados, se abordarán lo que se consideran los tres componentes primordiales: entorno, conflicto y acción dramática

Palabras claves: entorno – condiciones dadas – conflicto – acción dramática

Estructura dramática

Desde los relatos más tradicionales hasta las nuevas formas de en donde las historias se yuxtaponen, se altera la temporalidad, se proponen alternativas de selección en la continuidad, hay presentes componentes comunes que permiten que el mismo exista y se desarrolle. Estos conforman lo que llamaremos la estructura dramática, pero para eso debemos primero analizar los conceptos de estructura y drama.

La definición de estructura más básica expresa que la misma es la *distribución y orden con que está compuesta una obra de ingenio, como un poema, una historia, etc.*¹. Así visto, pareciera señalarse que ese orden es secuencial, que una cosa desencadena la siguiente y así con todas sus partes. Para nuestro estudio preferimos ampliar este concepto y considerar la estructura como una red dialéctica, conformada por varias partes o componentes que guardan una delicada interrelación entre sí y que operan unos sobre otros recíprocamente. Cada componente conserva en su sí mismo una parte de su identidad pero puesto en diálogo con los otros constituye una totalidad inseparable. Es decir que una estructura no es igual a la suma de sus partes sino que de ella surgen nuevas cualidades que no estaban presentes a priori.

[...] La estructura surge como un objeto complejo, síntesis de partes o de momentos que se ordenan según una cierta organización interna indispensable. No de cualquier modo ni en cualquier prelación de tiempo. Esas vinculaciones no son sólo espaciales sino, como he dicho, también temporales, lo que establece un cierto orden genético o de construcción. Sus componentes no juegan el mismo rol en el objeto desarrollado que en el anterior nivel de existencia. La determinación de funciones generadas o de cualidades generadas, la correcta determinación de lo que aparece como causa y de lo que sucede como efecto, señala el rol decisivo jugado por la temporalidad, lo que equivale a destacar la importancia que posee en los procedimientos constructivos (Raúl Serrano, 2004).

La referencia a lo “dramático” de ningún modo es en relación al género dramático como especie literaria sino a la circunscripción de esta estructura en una ficción poética. En su etimología, el término proviene del griego *δράμα* que significa “hacer” o “actuar”, por lo tanto liga al concepto de

¹ Según la Real Academia Española, <http://lema.rae.es/>

drama con el de acción. Es justamente la acción quien otorga la especificidad. En síntesis, la estructura dramática organizará la ficción poética a partir de acciones como rasgo específico.

La estructura dramática tiene una doble funcionalidad que nos permite utilizarla como herramienta para la investigación así como procedimiento creativo. Organiza los componentes que determinarán el desarrollo de la acción en un relato, lo que provoca que una historia exista y se desarrolle en términos narrativos. Los componentes que la conforman son los siguientes:

- Entorno
- Conflicto
- Acción
- Sujeto
- Texto

1. Entorno

En primer término podemos decir que el entorno está compuesto por el espacio y el tiempo, es decir dónde y cuándo transcurre la acción. Este espacio está comprendido por el lugar físico, lo que en teatro sería el escenario y en cine la locación, más el lugar del relato, ese sitio ficcional en el que los personajes viven, actúan, se desarrollan. En cuanto al tiempo consideramos la época histórica en donde se enmarca la narración más el tiempo propio de cada escena, de la acción, y del mismo personaje.

Si solo nos quedáramos con esta definición supondríamos que el personaje se acomoda a la situación y lleva adelante su acción en tal o cual contexto. Entonces ¿por qué hace lo que hace? ¿por qué elige una acción por sobre otra? ¿qué paso en su historia para que ahora proceda de esta manera? ¿Solo porque ese contexto lo predispone y el personaje se adapta? No podemos dejar de lado estas preguntas, son parte del momento en que la acción se lleva a cabo por lo tanto son parte de ese entorno, aquí entran en juego las condiciones dadas. Estas son todo aquello que aconteció previamente a la situación dramática, antes y fuera del aquí y ahora, y que sin embargo inciden directamente sobre ella, en el presente de la acción. Las condiciones dadas son tanto del personaje como de la situación dramática y responden a la formulación “dado que”, por ejemplo pensemos un personaje al cual su madre deja en un orfanato y nunca más vuelve a buscarlo, en su edad adulta conoce a una mujer de la que se enamora perdidamente pero no puede mantener una relación formal por un gran temor a ser dejado nuevamente, en este caso podemos formular “dado que” el personaje fue abandonado por su madre en su pasado, aquí y ahora no puede llevar adelante una relación con su amada porque teme ser dejado como alguna vez lo hizo la primer mujer que conoció, este precepto condicionará todo su accionar y le dará al personaje organicidad en su conducta y profundidad a su actos. El personaje no es sólo el que conocemos a partir del inicio del relato si no que es consecuencia de un pasado que a veces no conocemos pero que está presente en sus acciones, hace lo que hace porque sus condiciones dadas lo construyen. Es un pasado que se reactualiza constantemente.

Además las condiciones dadas son también de la escena, es decir, de dónde viene el personaje y hacia dónde se dirige en este momento particular, generalmente resultan más explícitas para el espectador porque las conocemos, tenemos esa información y podemos reconstruir el pasado más inmediato. Si el personaje es un ladrón de bancos que realiza su último atraco para retirarse y vivir en familia con el botín resultante, podemos inferir que el peso que tendrá este condicionamiento en su conducta será trascendental. En la escena anterior el personaje hiere a un guardia de seguridad que activo una alarma interna por lo que el personaje, en esta escena, deberá escapar antes que llegue la policía pero a la vez tratando de llevarse la mayor cantidad de dinero posible.

Visto así pareciera que las condiciones dadas son parte de la psicología del personaje y en verdad no es solo eso, las condiciones también son su construcción física, social y cultural. En una historia no será lo mismo si el personaje es obeso, alto, rengo o sufre de Parkinson; si nació en un barrio privado, es hijo de dos obreros de una fábrica o fue adoptado por una pareja del mismo sexo; si su historia transcurre en Argentina en la actualidad o en 1930, en una tribu africana o en la sociedad inglesa más conservadora. Todas estas características funcionan como condicionantes para el desempeño del personaje en la ficción.

[..] Los condicionamientos no se sitúan entonces en el pasado irrecuperable sino que, paradójicamente, son producidos por el accionar [...] El entorno, pues, desde un punto de vista estrictamente técnico, es el recipiente que contiene y limita la operatividad. Modifica el accionar [...] pero es a la vez su resultado. La acción, entendida como conducta voluntaria y consciente que busca una determinada finalidad se topa no solo con los límites que le imponen los parteneres, los textos y el lugar real, sino que añade todo lo que, actuando desde el pasado, desde afuera de la situación, cobra existencia y actúa como condicionante. Lo pensado se actualiza, se realiza en el más pleno sentido de la palabra (Serrano, 2004).

2. Conflicto

A menudo asociamos al término conflicto con algo problemático, cotidianamente decimos que algo es conflictivo para describir una situación traumática, adversa o cuando nos encontramos en una disyuntiva donde tenemos que elegir entre varias opciones. Pero estas acepciones no son las que convocan al conflicto como parte de la estructura dramática. Para comenzar necesitamos saber que el conflicto es la base de toda historia del cual se desprenden las acciones que harán avanzar el relato.

Es necesario que los conflictos como tal sucedan en el plano de lo concreto, se deben poder materializar, transformarse en acción, por eso un pensamiento o una cavilación no es un conflicto, es condición indispensable que suceda y transcurra aquí y ahora. Como dice Serrano es preciso que el personaje:

[...] se plantee qué quiere o necesita hacer contra aquello que se le opone en el ámbito físico. No como discurso ni como argumentación sino como fuerza real ejercida o reprimida contra lo que se le opone [...] Este juego de contradicciones, anterior al desembarco real en el juego, es una tensión interna, para nada psicológica, absolutamente física [...] (Serrano, 2004).

El personaje tiene un objetivo que atraviesa cada una de sus acciones, toda su energía se pone en pos de concretar ese deseo que lo moviliza y lo hace actuar. Podemos decir que este es el “quiero” del personaje, la brújula que guía su accionar y que responde a la pregunta ¿qué quiere y qué se le opone? Esto que quiere y que se le opone debe ser en el presente, aquí y ahora, aunque ese deseo siempre esté delimitado por sus condiciones dadas. Todo lo que haga va a estar regido por esta premisa que además le dará organicidad a su conducta, nada quedará por fuera. Hay veces en que lo que se le opone tiene que ver con otro personaje que quiere lo mismo, quien hará todo lo posible por impedirle la realización de su objetivo. En otras, el segundo personaje no comparte el objetivo sino que su deseo es dificultarle el camino al primero ya sea de manera intencional o porque su accionar modifica indirectamente la concreción del objetivo de éste. Llamaremos protagonista al personaje que acciona primero y antagonista a quien opere contrariamente.

Entonces ¿cuando hablamos de conflicto contemplamos necesariamente dos o más personajes? No, porque a veces la oposición antagónica es ejercida por alguien o algo más, puede ser el entorno quien se posicione en contra o un grupo de personajes que se constituyen en lo “otro”- todo aquello que no es él- por eso preferimos utilizar el término fuerza ya que amplía el concepto e incluye en sí mismo al de personaje. Estas fuerzas además de oponerse deben enfrentarse en términos de lucha,

cada una realizará acciones que van a generar que la otra deba doblar su esfuerzo para lograr su objetivo, en esta interacción decimos que se materializa el conflicto lo que, en consecuencia, hará avanzar el relato.

[...] la definición técnica del conflicto. Se trata del choque o la colisión de dos o más fuerzas, y no simplemente de una situación afligente o dolorosa. La descripción de los conflictos como situaciones dolorosas quizás sea una buena definición, pero lo es desde el punto de vista psicológico. El actor no puede ponerla en práctica. Mientras que puede organizar su campo luchando contra lo que se opone desde afuera o bien enfrentando el dilema físico (y lo subrayo) entre su propio animal y el deber ser. Nunca un conflicto transcurre –repite desde el punto de vista técnico- en el mero nivel psíquico. Siempre se halla a nivel del cuerpo, es energía movilizada en una dirección [...]. Los conflictos se hallan constituidos no sólo por el choque, sino también por la unidad con respecto al antagonista. Si se abandonan estos condicionamientos, se cae en una lucha frontal y torpe. El personaje debe luchar por sus objetivos pero valorando a su oponente y respetando las reglas impuestas por las condiciones dadas. Esto lo modera [...] En una disputa matrimonial cualquiera, juega no solamente el enojo circunstancial, sino también el vínculo. En una discusión entre patrón y empleado no sólo el enfrentamiento sino la necesidad que hay del otro. Los conflictos son, pues, lucha de contrarios, pero también manifestación de su unidad. Al luchar contra el “quiero” de mi antagonista hay algo en la situación que me une a él. Si no se tiene en cuenta este doble lazo (el de la lucha y el de la unidad) se cae en conflictos de carácter bestial, poco inteligentes y propensos a la violencia física (Raúl Serrano, 2004).

También es preciso tener en cuenta la intensidad con que esas fuerzas batallan, la potencia con la que se enfrentan y el grado de crecimiento de las mismas ya que si una es superior, indudablemente, invalidará la posibilidad de acción de la otra. Ambas deben tener la misma intensidad en la lucha para que sea posible el conflicto sino éste se termina con la supremacía de la mayor. La claudicación anticipada de una de las fuerzas produce la disolución precoz del conflicto potencial y por ende un prematuro final.

Veamos el siguiente ejemplo, pensemos el caso de un personaje/fuerza A que quiere ganar un programa de preguntas y respuestas y un personaje/fuerza B que también quiere ganarlo. Ambos desean lo mismo y como el concurso es muy exigente cada uno se interna en su casa para prepararse, pasan noches en vela leyendo y estudiando hasta que llega el momento y se presentan al programa, entonces el conductor les hace preguntas cada vez más difíciles a cada uno hasta que el personaje A gana. ¿Hay dos fuerzas? Si. ¿Quieren lo mismo? Si. ¿Hay conflicto? No, porque si bien sus deseos son los mismos y el objetivo es común a los dos personajes, estas fuerzas no luchan, es como si fueran por carriles paralelos. Pues bien supongamos que reformulamos la historia y decimos que como los dos personajes quieren lo mismo se enfrentarán entre sí para ver quién ganará el concurso, por eso el personaje A va a la casa de B y le rompe todos los libros, computadoras y material de estudio, a lo cual B le grita que lo deje en paz, A sigue con su ataque de furia rompiendo las cosas y además le roba el dinero que B tenía ahorrado para solventarse los gastos, entonces B le grita más fuerte y se pone a llorar desconsoladamente. Ahora sí podríamos decir que hay lucha entre dos fuerzas representadas en A y B, pero ¿hay conflicto? No, sigue estando ausente porque estas dos fuerzas no tienen la misma intensidad, A acciona de manera vehemente y B reacciona llorando y rogándole que se vaya, inmediatamente A se impone y anula toda posibilidad de acción de B provocando que el conflicto se termine en ese mismo momento. Ahora podemos concluir que el conflicto es la lucha de dos o más fuerzas de la misma intensidad que se oponen en un mismo tiempo y/o espacio.

2.1. Tipos de conflictos

Como ya hemos visto el conflicto se inicia con la lucha de fuerzas, según quién o quiénes ejerzan esas fuerzas se pueden clasificar de la siguiente manera:

- Conflicto con el otro
- Conflicto con el entorno
- Conflicto consigo mismo

a.- Conflicto con el otro: se produce cuando la fuerza antagonista es encarnada por un personaje o un grupo de personajes que puedan constituirse como un “otro” Como dice Serrano “nunca se trata de la mera respuesta lógica. Es la respuesta de un sujeto, en una situación dramática en progreso”. Podemos citar de ejemplo películas como *Batman: el caballero de la noche* donde el conflicto está dado por el enfrentamiento entre Batman y el Guasón. Batman quiere atrapar al Guasón quien está alterando el ritmo de Ciudad Gótica con sus crímenes y el Guasón quiere continuar con su raid delictivo movido por sus más íntimos deseos, el encuentro de estas dos fuerzas desatará el conflicto que llevará adelante la película; *Los infiltrados* donde el conflicto principal será entre Billy Costigan y Colin Sullivan que deben averiguar quién es el traidor en el grupo que cada uno representa y si bien ambos no tienen relación personal, sus objetivos se cruzan provocando que el accionar de uno incida directamente en el camino del otro y viceversa, por este motivo lo podemos enmarcar dentro de esta tipología.

b.- Conflicto con el entorno: como hemos visto en el apartado anterior el entorno se compone por el tiempo y espacio más las condiciones dadas. En este tipo el/los protagonistas deberán enfrentarse a adversidades de índole natural (inundación, terremoto, tsunami), sobreponerse a sus propios condicionamientos (adaptación a un medio hostil, discapacidad) o batallar contra el tiempo como su principal antagonista. Estos conflictos los podemos ver en películas como *Twister* en la cual una pareja deberá enfrentarse a la fuerza de un tornado que arrasa con todo a su paso; *Mar adentro* donde el personaje de Ramón, un tetrapléjico postrado por más de 30 años en una cama, quiere que se le otorgue el derecho a la eutanasia, dado que él mismo está imposibilitado de quitarse la vida. Su deseo lo enfrentará con gran parte de la sociedad que está en contra de esta práctica como la Iglesia, sectores conservadores de la Justicia y amigos; *Qué paso ayer?* en la cual un grupo de personajes tiene que resolver el misterio sobre la desaparición de su amigo mientras que el tiempo (el personaje desaparecido debe casarse al día siguiente), las condiciones dadas (falta de memoria por excesivo consumo de alcohol y droga) y varios personajes (la pareja de policías, Mr. Chow, Mike Tyson) dificultan el camino hacia la verdad; *El origen* en esta película hay varias líneas de acción que se desarrollan en distintos planos temporales, en cada una de ellas lo que prevalece como antagonista es el tiempo, los personajes deben resolver situaciones antes que el reloj marque la hora final (rescatar a Saito del limbo, implantar la idea en Robert Fischer, ubicar al grupo en el ascensor, despertar en la caída de la camioneta).

c.- Conflicto consigo mismo: en este caso el personaje se enfrenta a sí mismo, una parte de él asume el rol de fuerza antagónica. Es la lucha entre el “quiero” y el “deber ser”, entre la pulsión y el orden que la sociedad impone. Esta no puede quedar solo en el plano de las ideas, una duda, una vacilación, una mera toma de decisión no constituyen un conflicto, el personaje debe luchar en su sí mismo y como consecuencia de esa pelea dialéctica se transforma en conducta observable, se materializa. Algunos autores lo llaman psicológico lo que nos hace caer en la tentación de creer que una patología psiquiátrica (trastornos obsesivos compulsivos, bipolaridad, esquizofrenia) puede ser un conflicto, pero recordemos que para que este exista debe haber una lucha entre dos fuerzas, si el personaje no puede accionar sobre sí no hay conflicto posible. Lo mismo sucede si el personaje sufre de alguna alteración que le provoca dos o más personalidades, si estas se constituyen en otros personajes que actúan como antagonistas el conflicto es con el otro, independientemente que todo suceda en su mente y se nos revele al final, en el relato es tratado como distintos personajes

luchando entre sí. Como dice Serrano esta lucha se tiene que producir en el propio cuerpo, hay una puja entre el deseo y la represión que se manifiesta en cada acción del personaje.

[...] se hallan integrados por una pulsión corporal primaria que no cabe en un verbo, y por una concepción represora que proviene de la cultura o de la conveniencia social. (Raul Serrano, 2004).

La película *El cisne negro* trabaja esta tipología como conflicto principal, allí el personaje de Nina, una eximia bailarina clásica que tiene asignado el personaje del cisne blanco en la obra de ballet, desea conseguir también el papel del cisne negro, este último dista mucho de su delicada forma de ser y bailar. Nina se sumergirá en una lucha entre sus más profundos deseos que están latentes a la espera de salir y la correcta compostura que debe mantener como 1° bailarina, sus pasiones pugnan cada vez más fuertes y ella deberá poner toda su estructura para contenerlas. Esta lucha se puede ver en la escena de la bañera en la que empieza a masturbarse, ante la manifestación de la pulsión sexual Nina rápidamente se retrae, pero cuando ese deseo vuelve a aparecer, en la escena del bar y posteriormente en su casa con Lily, no puede evitarlo. O en el corte constante de sus uñas para no lastimarse y en realidad lo que hace es reprimir sus pasiones que intentan asomar cada vez con más fuerza. Se puede decir que el conflicto se explicita en las plumas que intentan aflorar en su cuerpo y que ella se quita sistemáticamente. Este juego entre lo que quiere y lo que debe está presente en todas las acciones del personaje, muchas de ellas reprimidas o sublimadas (detallaremos sobre estas en el próximo apartado).

Una mente brillante, basada en la vida de John Nash, premio Nobel de economía, trabaja el conflicto consigo mismo a partir de la segunda mitad de la película cuando él es consciente de su esquizofrenia y cómo esta le altera la rutina diaria, se produce una pelea constante entre la necesidad de tomar la medicación para su bienestar y los efectos de la misma que le producen un distanciamiento en su pareja, lo cual hace que Nash se debata entre estas dos posiciones. Decimos que es a partir de la mitad porque al comienzo no hay indicios, en el relato, de sus rasgos esquizofrénicos sino que éstos se manifiestan como otros personajes (Parcher, Charles) lo que transforma al conflicto en un conflicto con el entorno con estos personajes como parte del mismo.

En *Mejor... imposible* el personaje de Melvin tiene un trastorno obsesivo compulsivo que lo ha convertido en un hombre soberbio y con problemas de comunicación con su entorno, a partir del acercamiento con el perro del vecino y la relación que entabla con Carol empezará a concientizarse más sobre las consecuencias de esta patología que se manifiesta en cada cosa que hace (lavarse las manos con jabones recién abiertos, no pisar uniones de baldosas ni líneas en las calles). En el caso de esta película el personaje tiene un conflicto consigo mismo que es más evidente por momentos, pero no es el conflicto principal sino que su patología funciona como condición dada dentro del entorno contra el que lucha.

Películas como *El club de la pelea*, *El maquinista*, *La isla siniestra* o *Identidad* también se ocupan de trastornos psiquiátricos, en estos casos se plantea un desdoblamiento de la personalidad de la cual el espectador no sabe nada hasta el final, en todo el desarrollo del relato esa segunda personalidad funciona como otro personaje que actúa independientemente del protagonista convirtiendo al conflicto principal de la película en un conflicto con el otro. En *Identidad* el desdoblamiento es en 10 personajes distintos y la película plantea dos líneas de acción, una que estaría conformada por estos personajes peleando contra el entorno hostil de ese hotel en una noche de tormenta y la presencia de un supuesto asesino serial entre ellos, y otra que se presenta llegando al final cuando se debela la verdad sobre Malcolm Rivers, portador de todas estas personalidades, y descubrimos que es paciente de un tratamiento que intenta que una de esas personalidades elimine a otras, pero ni siquiera en este momento es un conflicto consigo mismo sino que esta revelación es un recurso

narrativo para darle un giro a la historia, el personaje de Malcolm no tienen ninguna lucha interna sino que trata de manejar sus personalidades, cual títere, para que una gane en el enfrentamiento. Como podemos observar en todos los ejemplos hay un conflicto principal que puede ser de cualquier tipo y además existen otros que se corresponden con otra tipología y que también son parte del relato, todos conviven dentro de la misma película pero hay uno que es el que prevalece y produce que la historia exista y se desarrolle narrativamente. Se puede decir que éste es el conflicto principal y los otros actuarían como conflictos secundarios.

3. Acción

La acción es el elemento que le da cuerpo a la estructura dramática, sale de esa relativa abstracción para materializarse en escena y hacer posible contar cualquier historia. Es por la acción que todo lo pensado se hace real.

Las acciones se componen no solo de un factor físico sino también de las condiciones dadas del personaje, de su constitución psicológica, por lo tanto no son el mero movimiento físico realizado por el actor sino un todo orgánico puesto en escena, por eso preferimos decir que la acción es una conducta. Esta conducta es voluntaria y consciente, tiene una intención, un objetivo a ser cumplido, y es hacia allí que se direcciona. El objetivo puede no ser concretado pero la acción como tal existe de igual manera.

Todas las acciones implican algún tipo de movimiento o conmoción corporal pero no es lo que la define, puede haber movimientos en el personaje que no sean acciones, por ejemplo el caminar hacia la puerta, abrirla y salir de su casa, todo eso implica que el personaje se mueva pero no es una acción dramática hasta tanto no tenga un objetivo, un "para qué" que lo movilice a realizar ese movimiento y no otro, por ejemplo que vaya al encuentro de su padre luego de un largo período en el que no se vieron, seguramente esos movimientos llevarán una carga muy distinta si el personaje sale, como todas las mañanas, para ir a trabajar o si simplemente atiende el timbre.

Esta intencionalidad debe ser transformadora en el presente y puede ser sobre el propio personaje, otro personaje o el entorno, lo que es indudable es que nada seguirá siendo como lo era antes de que la acción dramática se realizara. No hay posibilidad de acción ni en el pasado ni en el futuro.

En síntesis una acción es toda conducta tendiente hacia un fin determinado, transformadora aquí y ahora.

3.1. Tipos de acciones

Tomando como base este concepto y sólo a los fines de poder comprenderla y abarcarla para su estudio podemos definir 3 formas de acciones.

- Acción ejecutada
- Acción reprimida
- Acción sublimada

a.- Acción ejecutada: es la acción que se lleva a cabo, que se realiza. Comprende al conjunto de operaciones psicofísicas que un personaje lleva a cabo para satisfacer su deseo. Por ejemplo el personaje quiere escribir una carta al amor de su vida entonces toma la lapicera, un papel, se sienta en el escritorio y la escribe; o está llegando tarde a una reunión entonces toma el auto, agarra por la avenida, pasa el semáforo en rojo y provoca un accidente. Es totalmente independiente la consecución de la acción al resultado favorable o no que se obtenga de la misma.

b.- Acción reprimida: es aquella que el personaje quiere realizar pero no puede o no debe. En la mayor parte de los casos es una lucha entre el impulso y el "deber ser" que se desata en el fuero íntimo del personaje. Muchas veces se manifiesta en la ausencia de movimiento lo que conlleva una gran acumulación de energía que queda contenida y al momento de realizar la próxima acción hace que ésta se potencie. En este caso actúa como desencadenante de ese debate entre "lo que quiere"

y "lo que debe". Es lo que a menudo se conoce como una acción de retraso. Obtura el deseo en pos de la cultura. Comúnmente la resolución de esta acción es una acción ejecutada que resulta exponencialmente intensificada por la concreción de la represión libidinal. Podemos poner como ejemplo dos personajes en una oficina pública, el personaje A que no quiere recibirle la documentación al personaje B que necesita que el trámite ingrese inmediatamente, ante la constante negativa de A, B se queda quieto, estático, mientras escucha todas las trabas burocráticas que le dice A, al cabo de unos segundos B golpea fuertemente el mostrador y desparrama todos los papeles al suelo. La aparente quietud de B es la represión de su furia en ese lugar público hasta que estalla y tira todo.

c.- Acción sublimada: Este tipo de acción es lo que se conoce como acción de reemplazo. En su forma observable se comporta como una acción ejecutada pero lo que la diferencia es el objetivo que se trazó. Es una acción de descarga de la energía libidinal del personaje. Quiero hacer una cosa pero como no puedo hago otra. Se diferencia de la acción reprimida en que no acumula tensión sino que la descarga en otra que nada tiene que ver con su objetivo inicial. Pensemos en un personaje que está en un bar con la persona que ama pero que no se atreve a confesarle sus sentimientos, él quiere gritarle que es la mujer de su vida pero ante su imposibilidad de expresarle lo que siente revuelve constantemente el café que aún no ha tomado mientras la mira.

En esta primera parte del trabajo hemos tomado los aportes teóricos brindados por el texto de Raúl Serrano "Nuevas tesis sobre Stanislavski" como punto de partida para la construcción de la estructura de una narración audiovisual, proponiendo las bases de su planteamiento conceptual y didáctico. En una segunda etapa desarrollaremos los conceptos de sujeto y texto.

Bibliografía

Serrano, R. (2004). Nuevas tesis sobre Stanislavski. Buenos Aires: Atuel

Filmografía

Amenábar, A. (Dir) (2004). Mar adentro (Mar adentro). España, Francia, Italia.

Anderson, B. (Dir) (2004). El maquinista (The machinist). USA.

Aronofsky, D. (Dir) (2010). El cisne negro (Black swan). USA.

Brooks, J.L. (Dir) (1997). Mejor...imposible (As good as it gets). USA.

De Bont, J. (Dir) (1996). Twister (Twister). USA.

Fincher, D. (Dir) (1999). El club de la pelea (Fight club). USA.

Howard, R. (Dir) (2001). Una mente brillante (A beautiful mind). USA.

Mangold, J. (Dir) (2003). Identidad (Identity). USA.

Nolan, C. (Dir.) (2008). Batman el caballero de la noche (The dark knight). USA.

Nolan, C. (Dir) (2010). El origen (Inception). USA, Inglaterra.

Phillips, T. (Dir) (2009). Qué paso ayer? (Tha hangover). USA.

Scorsese, M. (Dir) (2006). Los infiltrados (The departed). USA.

Scorsese, M. (Dir) (2010). La isla siniestra (Shutter Island). USA.

