

La segmentación del texto dramático

(un proceso para el análisis y la creación)¹

Carles Batlle i Jordà

Autor dramático. Profesor de dramaturgia del Institut del Teatre de Barcelona y de la Universidad Autónoma de Barcelona. Director del Obrador de la Sala Beckett de Barcelona

Resumen

La división en segmentos (secuencias, actos, cuadros) es una herramienta de estudio comúnmente desarrollada para textos teatrales. El autor propone, en base a teorías del drama moderno y contemporáneo, una metodología exhaustiva de análisis, y a la vez, un método para la escritura teatral, considerando la participación del receptor implícito en el proceso de construcción del relato del espectáculo teatral.

Palabras claves: secuenciación, fragmento, receptor implícito, segmentación, análisis de escenas.

Abstract

The segment division (sequences, acts, scenes) is a study tool commonly applied to theatrical texts. Based on modern and contemporary drama theories, the author proposes an exhaustive analysis methodology, and simultaneously a theatrical writing method, considering the participation of the implicit receiver in the narrative construction process of the theatre performance.

Keywords: *sequenciation, fragment, implicit receiver, segmentation, scene analysis.*

Utilizamos el término “secuencia”, como es habitual en la teoría del relato, en “el sentido de una serie de funciones o proposiciones que actúan como un bloque autónomo. Se trata de un concepto ligado al mundo diegético” (Rosselló 129). Este bloque conforma una unidad sintagmática que facilita tanto la aproximación a las “grandes estructuras” como a las “microestructuras” de la obra.

Más allá de teorías y tendencias hermenéuticas, la práctica de la segmentación tiene una larga tradición en el ámbito dramático. Acostumbramos a aplicar procedimientos similares en contextos diferentes: al “leer” el texto dramático; cuando, en calidad de actores, trabajamos nuestro “papel”; cuando distribuímos, como directores de escena, un calendario de ensayos... La *lecture au ralenti* –réplica a réplica– que propo-

1. Publicado en *Interpretación y análisis del texto dramático*. Ed. M. F. Vieites. Gijón: Trea, 2007.

ne Vinaver, pongamos por caso, no se aleja demasiado del análisis de microacciones que propugna buena parte de la deriva contemporánea de las teorías interpretativas stanislavskianas. Ni qué decir tiene que han existido también importantes tradiciones críticas preocupadas por la necesidad de delimitar unidades de significación textual. La más destacada en este sentido ha sido la tradición semiótico-estructuralista, que ha postulado una compleja definición de unidades, que es necesario observar sintagmática y paradigmáticamente, con el fin de comprender la totalidad del artefacto textual. El problema se plantea cuando, más allá del texto, ya introducidos en el estudio del

espectáculo teatral, la “polifonía informacional” de la representación problematiza, tanto la segmentación sincrónica en lenguajes distintos como la delimitación de unidades representacionales diacrónicas.

Hoy en día, superada ya la vieja escisión entre texto teatral y escena, hemos recuperado y explotado una moderna –no tan nueva– percepción de la textualidad (de raíz vanguardista y artaudiana), según la cual el texto se integra en el espectáculo teatral como un “material” más. En este sentido, el espectáculo se organiza como un “montaje de materiales” heterogéneos dispuestos a modo de *collage* (idea que también es válida cuando analizamos aisladamente el

texto dramático contemporáneo). Hablamos de un texto “post-dramático” (Lehmann), que se distingue por rehuir la “representación” (es pura “presentación escénica”), por su discontinuidad (“fragmentación”), su pluralidad (heterogeneidad) y su tendencia hacia lo “narrativo”.

Esta definición del texto dramático, ¿afecta de alguna manera a los procesos de segmentación del texto en el momento del análisis? ¿Se necesitan procedimientos distintos según que los textos sean clásicos o contemporáneos? Más aún, ¿podemos generar una propuesta de análisis textual a partir de un proceso inicial de secuenciación? ¿Y un diseño previo a la escritura? Vayamos por partes.

Suite, de Carles Batlle.
Sala Beckett de Barcelona.
Enero del 2001.



1. Secuenciación y drama: criterios

Para empezar, nos resultará útil resumir la clasificación establecida por Anne Ubersfeld en su conocido tratado de *Semiótica teatral*:²

Grandes secuencias	El texto dramático acostumbra a proponer una división “visible” en “grandes secuencias”. Esta segmentación implica una interrupción evidente de “todas las redes del texto y de la representación” (162). La separación entre dos “grandes secuencias” en el texto, viene determinada por un blanco textual (o por la inscripción de un nuevo acto o cuadro). En la representación, el corte se produce mediante el oscuro, el telón, la cortina, la inmovilización de los comediantes, etc. Las “grandes secuencias” pueden ser, fundamentalmente, “actos” o “cuadros”.
Secuencias medianas	En el teatro “clásico”, la “secuencia mediana” también viene textualmente determinada. Es una unidad jerárquica inferior al “acto” y se inscribe con el nombre de “escena” (entradas y salidas de personajes). En una dramaturgia en “cuadros”, la definición de las “secuencias medianas” es menos precisa. En lugar de entradas y salidas, la segmentación acostumbra a responder a la evolución de los “intercambios” entre personajes. En una dramaturgia en “cuadros”, pues, la distinción entre “grandes secuencias” y “secuencias medianas” y “microsecuencias” no siempre es diáfana.
Microsecuencias	“Podría definirse la microsecuencia, de modo no muy preciso, como la fracción de tiempo teatral (textual o representado) en la que ocurre algo que puede ser aislado del resto” (167). Las “microsecuencias” son las que otorgan el verdadero ritmo y el sentido al texto.

1.1. Actos y cuadros

Según la conocida teoría del “drama moderno” (Szondi), desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX, impera una forma de literatura para el teatro (“drama”) que 1) no conoce la categoría de la historicidad,

es decir, que es fija, atemporal (no viene condicionada por los requerimientos específicos de una época determinada), que 2) adapta este paradigma invariable a los contenidos mutables de cada época (históricos) y que, 3) en consecuencia, no conoce la dialéctica entre la forma y el contenido. Hablamos del “drama absoluto”, una forma que –siempre según Szondi– responde a una “gran audacia espiritual”. La del hombre que recupera la conciencia de sí mismo después de la desintegración de la visión medieval del mundo. Un hombre que quiere formar parte de la sustancia de una obra en la cual desea descubrirse y reflejarse él mismo, por la sola reproducción de las relaciones interhumanas. En este sentido, el “drama absoluto” es necesariamente “primario”: se representa a sí mismo (las réplicas son originarias: se realizan en el mismo momento en que surgen). El tiempo del drama siempre es presente, y su medio es el diálogo. Para poder ser “relación pura”, es decir, para poder ser dramático, el “drama absoluto” no debe conocer nada fuera de sí mismo. No son válidos los rasgos épicos ilícitos, nada que ponga en evidencia el carácter representacional

2. Si buscamos ayuda en el mundo del cine, hallaremos una confusión terminológica importante a la hora de definir los segmentos de una partición. Casetti y Chio (36-58), sólo por poner un ejemplo, hablan de “episodios” (“grandes secuencias”), de “secuencias”, de “planos” –que Carmona (72) añade a la propuesta de Casetti/Chio–, de “encuadres” y de “imágenes”. Su división se refiere al producto fílmico finalizado (la película) y no a su ocurrencia textual (guión), la cual cosa la invalida para nuestros objetivos. De todas formas, si tomamos, también a modo de ejemplo, el conocido libro de Robert Mckee sobre la escritura del guión, veremos que su división en “actos, secuencias, escenas y golpes de efecto”, tampoco acaba de sernos útil. Por lo pronto, el “acto”, en cine, casi nunca presupone una “gran secuencia” (excepto cuando se indican visiblemente los “episodios”; con un cartel, por ejemplo); así mismo, si bien los “golpes de efecto” –una expresión decididamente poco acertada y confusa– nos remiten al nivel molecular de las réplicas, las “secuencias” y las “escenas” definen niveles de división que, en teatro, pueden corresponder tanto a “grandes secuencias” como a “secuencias medianas” o “microsecuencias”. Por otra parte, la “escena” cinematográfica tiene poco que ver con la “escena” clásica (entradas y salidas de personajes, particiones visibles de un acto) o con la omnipresente “escena” de la dramaturgia contemporánea, que mezcla impudicamente los tres tipos de secuencias categorizados por Ubersfeld. Así pues, la comparación con el cine resulta poco rentable. Como mínimo, no nos interesa a nivel terminológico.



Temptació, de Carles Batlle. Teatro Nacional de Cataluña. Noviembre 2004.

organizador externo, evidencia el carácter ficcional/representacional y provoca –siguiendo la terminología brechtiana– el “distanciamiento” del receptor (“lo discontinuo impuesto por el cuadro detiene la acción y nos obliga a reflexionar al no permitir que nos arrastre el curso del relato”).³

Por todo ello, la dramaturgia en “cuadros” queda circunscrita a las excepciones históricas del “drama absoluto” (véanse los capítulos introductorios del libro de Szondi) y, sobre todo, a buena parte de las diversas formulaciones del “drama moderno” y del “drama contemporáneo”.

de la acción. En el “drama absoluto”, la acción es completa y ordenada: se desarrolla según un estricto principio de causalidad (cada parte engendra la siguiente). Su unidad es la organicidad casi fisiológica del “bello animal” aristotélico.

Los “actos” corresponden a las partes visibles de una escritura estrictamente dramática, en el sentido szondiano con que acabamos de definir el término. El “acto” dramático tiende hacia una cierta unidad de tiempo y de espacio, y presupone también un encadenamiento lógico y causal de la acción. “Sea cual fuere el intervalo entre actos, no debe éste conllevar una ruptura en el encadenamiento lógico y, sobre todo, no será tenido en cuenta, contabilizado.” (Ubersfeld 163)

El “cuadro”, en cambio, “indica, en relación con el que le precede, y con diferencias visibles, que el tiempo sigue su marcha, que las condiciones, los lugares y los seres han cambiado. El cuadro es la figuración de una situación compleja nueva, relativamente autónoma.” O en otras palabras: que la sucesión de secuencias se produce sin la necesidad de un vínculo lógico causal; que estas secuencias, por su heterogeneidad y su relativa autonomía, hacen evidente la discontinuidad del relato. Oponiéndose a la “forma cerrada” del “drama absoluto”, la estructura en “cuadros” remite a un principio

1.2. Actos dramáticos y actos logísticos

Algunas teorías que se han aproximado al estudio de la dramaturgia desde una cierta perspectiva transdisciplinar han confrontado principios y procedimientos dramáticos de la escritura teatral con la escritura cinematográfica o con la escritura de cómics, y viceversa. En este sentido, Yves Lavandier (128-167), partiendo –y al mismo tiempo cuestionando– la conocida teoría de los tres actos cinematográficos, propugna una división del drama en tres “actos dramáticos”. Estos actos no deben corresponder necesariamente a los “actos” (“grandes secuencias”) visibles de la obra, lo que él llama

3. Debemos consignar que la dramaturgia en “actos” y la dramaturgia en “cuadros” permiten una serie de construcciones intermedias: las “jornadas” del teatro español del Siglo de Oro (casi siempre cambio de lugar y de tiempo, pero continuidad en la acción) o las grandes unidades del drama romántico (donde las distinciones entre “acto” y “cuadro” se debilitan). Ubersfeld, por ejemplo, se recrea en el comentario de *Lorenzaccio* de Musset.

Según Pavis, “Mientras el acto es función de una segmentación narratológica estricta y es sólo un eslabón en la cadena actancial, el cuadro es una superficie mucho más vasta y de contornos imprecisos. Abarca un universo épico de personajes que mantienen relaciones bastante estables y dan la ilusión de formar un fresco, un cuerpo de ballet o un cuadro viviente.” (108)

“actos logísticos”. Si admitimos –dice– que la obra dramática explica la tentativa de un sujeto de cumplir un objetivo general, que este objetivo debe ser conocido por el espectador *“et qu’il peut difficilement être connu dès la première seconde de l’oeuvre”*, entonces resulta lógico segmentar la obra en tres partes: antes que el objetivo sea percibido por el espectador, durante el objetivo y después del objetivo. El clímax tiene lugar al final de la segunda parte.

Estas tres partes o “actos dramáticos” corresponderían a la vieja división aristotélica entre “prótasis” (antecedentes, ambientación, introducción al conflicto), “epítasis” (tensión conflictiva, acción que rompe el equilibrio o altera la situación) y “catástrofe” (solución,

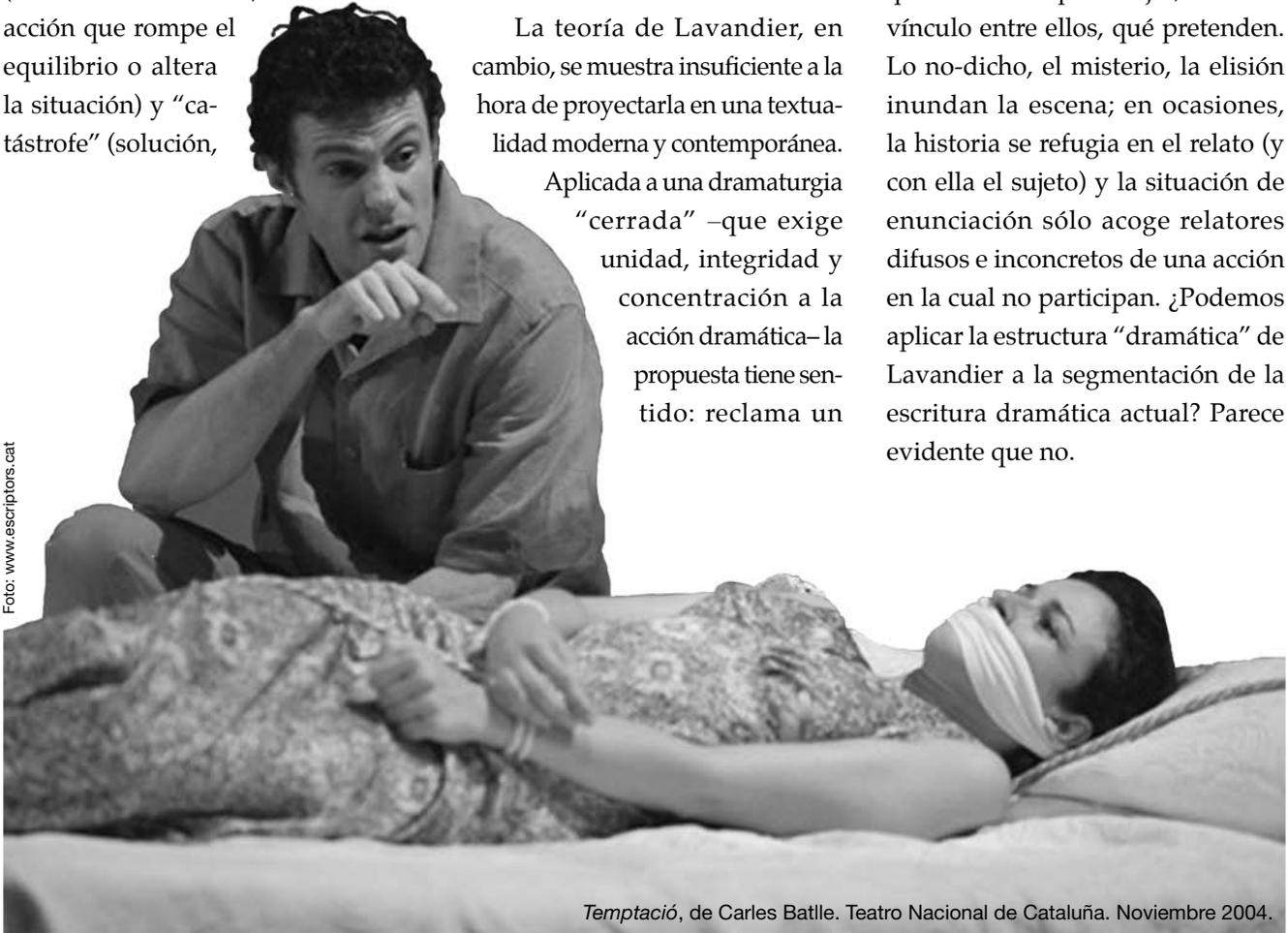
feliz o desgraciada, del conflicto, que restaura el equilibrio) (García Barrientos 74). Lavandier tiene razón al decir que, además de para distribuir el interés y los acontecimientos de la acción, los “actos” visibles de la obra clásica sirven “logísticamente”, para provocar cambios de decorado y para llevar a cabo saltos temporales. Su extensión, asimismo, ha venido históricamente determinada por la duración de las bujías o por múltiples e insospechadas convenciones escénicas, como la extensión de los parlamentos de los primeros actores (o actrices) o la necesidad de garantizar un número óptimo de intermedios destinados al intercambio social de las audiencias.

La teoría de Lavandier, en cambio, se muestra insuficiente a la hora de proyectarla en una textualidad moderna y contemporánea.

Aplicada a una dramaturgia “cerrada” –que exige unidad, integridad y concentración a la acción dramática– la propuesta tiene sentido: reclama un

único sujeto, claramente definido; un objetivo general unívoco, claramente reconocido, y una acción lineal y causal que pone en marcha el protagonista en función de una determinada línea de deseo. En cambio, los “dramas moderno” y “contemporáneo” ponen en entredicho todos estos extremos (nos acercamos a la famosa tríada: “crisis de la historia, crisis del personaje, crisis del drama”). En buena parte de las obras modernas y contemporáneas nos cuesta decidir quién es el sujeto (si es que existe o si es que existe sólo uno) y cuál es su objetivo (si es que tiene, o si es que lo reconoce, o si es que el público lo reconoce). No entendemos quiénes son los personajes, cuál es el vínculo entre ellos, qué pretenden. Lo no-dicho, el misterio, la elisión inundan la escena; en ocasiones, la historia se refugia en el relato (y con ella el sujeto) y la situación de enunciación sólo acoge relatores difusos e inconcretos de una acción en la cual no participan. ¿Podemos aplicar la estructura “dramática” de Lavandier a la segmentación de la escritura dramática actual? Parece evidente que no.

Foto: www.escriptors.cat



Temptació, de Carles Batlle. Teatro Nacional de Cataluña. Noviembre 2004.

1.3. Drama contemporáneo, fragmentariedad y secuenciación

El “drama contemporáneo” –desde Beckett a la actualidad– también problematiza la definición y el tratamiento de las “grandes secuencias”. Hoy por hoy, lo más habitual es que las obras se estructuren en un número indeterminado de segmentos llamados coloquialmente –y, a veces, técnicamente– “escenas”. Estas escenas –ni que decir tiene– tienen poco que ver con las conocidas entradas y salidas de la convención clásica. Y, aún así, seguimos hablando de los “segmentos visibles” de la escritura contemporánea.

La división en “escenas” del “drama contemporáneo” no responde a criterios uniformes ni diáfanos: ciertamente hay cambios de espacio y saltos temporales, como es habitual, pero también nos percatamos que el tiempo no siempre se ordena cronológicamente, ni existe un equilibrio demasiado evidente a la hora de considerar la extensión de cada una de las partes. Además, se añaden otros criterios de partición: efectos retóricos diversos (repeticiones, por ejemplo, o repeticiones con variación), presentación de historias y personajes (aparentemente) independientes, alternancia difusa entre fragmentos de “realidad” y fragmentos de “ficción”, etc. En este sentido, estamos más cerca del “cuadro” que del “acto” o de la “escena” clásicos. El rasgo más relevante de este tipo de composición es su naturaleza “fragmentada”, lo que Ubersfeld definió en su momento como “dramaturgia de lo disconti-

nuo”. Con esta etiqueta, la autora aludía, de manera genérica, a buena parte de la producción dramática del siglo XX, desde Maurice Maeterlinck hasta Samuel Beckett (una producción que –afirmaba– se organiza en unidades mucho más “flexibles” que los rígidos segmentos de la dramaturgia clásica). Si utilizamos la terminología más extendida entre los herederos de las teorías szondianas, comprenderemos que Ubersfeld hablaba de la gran aventura del “drama moderno” y del “drama contemporáneo”.

* * *

Tal como hemos apuntado anteriormente, a finales del siglo XIX y principios del XX, el drama comienza a reclamar la necesidad de una conformación dialéctica: frente a contenidos históricos mutables, se hacen necesarias formas históricas también mutables. La famosa “crisis del drama”, por consiguiente, nace de una respuesta dialéctica a las nuevas relaciones que el hombre mantiene con el mundo, con la sociedad:

Cette relation nouvelle se place sous le signe de la séparation. L'homme du XXe siècle –l'homme psychologique, l'homme économique, moral, métaphysique, etc.– est sans doute un homme massifié, mais c'est surtout un homme séparé. Sépare des autres (du fait, souvent, d'une trop grande promiscuité), séparé du corps social qui pourtant le prend en étau, séparé de Dieu et des puissances invisibles et symboliques... Séparé de lui-même, clivé, éclaté, mis en pièces. Et coupé, comme le seront tout particulièrement les créatures ibsénienues ou tchékhoviennes, de son propre présent. (Sarrazac, Lexique 8-9)

En el momento histórico en que marxismo y psicoanálisis se reparten la interpretación y la transformación de las relaciones entre el hombre y el mundo –dice Sarrazac–, el universo dramático que se ha impuesto desde el Renacimiento –esta esfera de “acontecimiento interpersonal en el presente”– deja de ser válido. La presión de los nuevos contenidos (la “escisión” psicológica, moral, social, metafísica entre el hombre y el mundo) pone en entredicho una forma dramática diseñada desde Aristóteles con el objetivo de crear un conflicto interpersonal que se resuelva, en uno u otro sentido, a través de una catástrofe. Nace el “drama moderno”.

La aventura del “drama moderno”, en definitiva, se inicia en el momento en que la forma tradicional se vuelve históricamente problemática. Si tuviéramos que enunciarlo con una sola frase, definiríamos esta aventura como la “búsqueda incesante de una nueva forma”. Trepliov, el malogrado personaje de *La gaviota* de Chéjov, lo expresa de una manera clara y rotunda: “Hay que encontrar nuevas formas. Necesitamos nuevas formas y, si no sabemos hallarlas, es mejor dejarlo”. Trepliov –Chéjov, en definitiva– vive problemáticamente la contradicción entre su concepción del individuo y las soluciones formales que le ofrece el “drama absoluto”, y trabaja para dar con una salida airosa, óptima.

Szondi y sus legatarios destacan dos directrices básicas en la configuración del “drama moderno: por un lado, una tendencia progresiva, desde

la “intersubjetividad” (propia del drama), hacia la “intrasubjetividad” (hacia lo “íntimo”); por otra parte, una gradual aparición de rasgos épicos (“rapsódicos”, como diría Sarrazac.) Aparentemente, intimidad y distanciamiento son aspectos contradictorios. Sin embargo, en realidad, casi siempre terminan por confluir: la aparición de lo “íntimo” (del relato introspectivo, del sueño, de la confidencia y la confesión, de la verbalización impúdica del pensamiento...) no deja de evidenciar el carácter ficcional de la representación y, por lo tanto, de alejarla de su condición dramática “primaria”.

La introducción de elementos épicos y de elementos íntimos es la raíz de toda la dramaturgia moderna. En *Un sueño* de Strindberg, la Hija de Indra, en plena borrachera onírica, contempla la humanidad –y con ella los espectadores– y se compadece: “¡Qué desgraciados, los hombres!”. Ya de lleno en la dramaturgia expresionista, Georg Kaiser hace que su Cajero (*De la mañana a la medianoche*), una vez experimentada la revelación

íntima y dolorosa de la verdad, vuelva a casa y contemple, distante y sorprendido, su familia, sus muebles, su pequeño y convencional orden burgués; después abandona definitivamente el hogar (pasando indiferente por encima del cadáver de su madre). Pensemos también en *Hinkemann*, de Ernest Toller, expuesto públicamente a la mirada de un “público intradiagético”, como símbolo patético del nuevo héroe alemán.

O el protagonista de *La chinche* de Mayakovski, también expuesto como imagen aleccionadora de un mundo decadente ya superado. O los personajes de Pirandello, “emergiendo” literalmente de su “nivel” (de la narración primera) para reclamar un “autor”. O Maeterlinck, que, en una obra como *Interior*, presenta dos situaciones “perceptivas” ubicadas en diferentes niveles (si bien la obra atenta contra la dimensión “primaria” del drama proponiendo un segundo “nivel escénico” o “nivel intradiagético”; también es cierto que, gracias a la existencia de este nivel, se consigue una “correspondencia” íntima, un traspaso “sugestivo” entre los espectadores reales y los espectadores ficticios, asumiendo así uno de los objetivos fundamentales de la dramaturgia simbolista).

En resumen: el “drama de estaciones” expresionista, el “*jeu de rêve*” strindbergiano (Sarrazac, *Théâtre* 31-46), el “metateatro” pirandelliano, el “drama-cuento” hauptmaniano, el “teatro sintético”, parabólico y

Foto: www.escriptors.cat

Temptació, de Carles Batlle.
Teatro Nacional de Cataluña. Noviembre 2004.

funcional de los futuristas, el “teatro épico” de Brecht, conforman algunos de los hallazgos “dialécticos” del “drama moderno”. No sólo quebrantan el carácter “primario” del drama, no únicamente introducen “lo íntimo” o violentan la progresión causal clásica; en la medida que proporcionan autonomía a sus unidades compositivas, preludian el estallido de la “fragmentariedad” en la dramaturgia contemporánea posterior. Hoy en día, como el Trepliov chejoviano, los autores del “drama contemporáneo” siguen buscando la forma “necesaria”.

* * *

La “fragmentación” teatral (Batlle, 2005) moderna y contemporánea se articula alrededor de la utilización del “montaje” y del “collage”: “agrupamiento de elementos de relatos heterogéneos que cobran un sentido al obligarnos a dar con su funcionamiento común” (Ubersfeld 164) Los dos términos (Sarrazac, *Lexique* 131-136) se oponen a la noción clásica del texto teatral concebido como un todo orgánico. “Montaje” es un término técnico extraído del cine que sugiere básicamente la “discontinuidad” entre los diversos elementos de la obra. “Collage” –un término extraído de las artes plásticas– sugiere la yuxtaposición de materiales textuales de origen y

esencia dispar.⁴ “Discontinuidad y heterogeneidad” se extienden tanto en la dimensión formal como en el ámbito del contenido.

Brevemente: la tendencia contemporánea a producir una secuenciación visible en diversas escenas de extensión y composición variables responde a la evolución del “montaje” y del “collage” modernos, desde *La ronda* de Schnitzler hasta *La mujer de antes* de Roland Schimmelpfennig; del *Woyzeck* de Büchner a *Atentados contra su vida* de Martin Crimp. Y todo ello, pasando por *El círculo de tiza caucasiense* de Bertolt Brecht, *Traición* de Harold Pinter o *Hamlet-máquina* de Heiner Müller. En las últimas décadas, se ha definido el “montaje rapsódico” (Sarrazac), en el cual la “discontinuidad” y la “heterogeneidad” cristalizan en una concisa combinación entre lo “épico”, lo “lírico” y lo “dramático”.

Tenemos, entonces, una escritura en “fragmentos” (“grandes secuencias”) que se opone “à un principe essentiel de la construction dramatique classique, celui de la progression et de l'enchaînement, qui veut que l'on ne laisse jamais la scène vide et que tout aille dans la même direction, celle du dénouement, logiquement engendré dès le départ, par un commencement unique” (Ryngaert 13). La progresión del “drama absoluto” obedece a las reglas de un desarrollo en el cual,

cada parte engendra necesariamente la siguiente. El “fragmento” contemporáneo, sin embargo, induce a la “pluralité, la rupture, la multiplications des points de vue, l'hétérogénéité”, a la posibilidad de explorar pistas paralelas o contradictorias. Ciertamente, detectamos técnicas de “fragmentación” ya en el Barroco y también las reseguimos en textos premodernos (Musset, Büchner, Kleist...), en las vanguardias, en el “teatro épico” o en el mal llamado “teatro del absurdo”. Desde el debate postmoderno, sin embargo, en los años ochenta y hasta la actualidad, se han multiplicado las escrituras del “desmontaje” o de la “deconstrucción”. Es la consecuencia lógica del “yo escindido” del sujeto contemporáneo, de su perplejidad ante un universo opaco e inestable, del dominio de la perspectiva en la asunción del mundo y del tiempo (del pasado y del presente, valorados como conceptos dinámicos, no fijos, y también del futuro, incierto, angustiante; las tres temporalidades recreables, literaturizables, inverificables...). Son algunas ideas para definir el contenido del “drama contemporáneo”, y también para entender la necesidad de su forma fragmentada.⁵

1.4. Unidades de análisis. Microsecuencias

La división preestablecida por el texto en “grandes secuencias” no

4. Y, por supuesto, materiales no textuales. En este ensayo, sin embargo, nos referimos únicamente al ámbito de la escritura.

5. A modo de ejemplo: los procesos de la “memoria” (Ricoeur; Lucet) (la personal y la colectiva), tan y tan presente entre las preocupaciones y los textos de los dramaturgos europeos actuales, están asociados –tal vez sometidos– a manipulaciones diversas (juego de perspectivas), a los relatos de voces dispares, a una dialéctica perversa entre lo mutable y lo inmutable, entre lo eterno y lo efímero, entre la necesidad del olvido y la justicia de la reconstrucción... Es de estricta lógica, pues, que la forma teatral que vehicule esta complejidad en el escenario sea fragmentada, discontinua, balbuceante, contradictoria y heterogénea. Pero, todo esto, claro está, es materia para otro capítulo.

siempre proporciona unidades de análisis “cómodas”. O mejor dicho, unidades “dúctiles” en cuanto a una valoración de la acción “*au détail*” (Vinaver). Ante cualquiera de los “actos” de un “drama absoluto”, podremos valorar sin demasiadas dificultades la dinámica “*d’ensemble*” –su proceso y su valor–, su carácter más o menos informativo y los espacios “globales” de indeterminación que se generen. De todas formas, si deseamos profundizar en la estrategia compositiva –del “ritmo” y del “sentido”–, el uso de las “grandes secuencias” no nos garantiza la exhaustividad.

Conviene abordar el análisis del texto a partir de segmentos surgidos de la partición de una “gran secuencia”. Según Vinaver, una vez definido un primer “fragmento” (lo llamaremos “nivel 1”, que tanto puede corresponder a una “gran secuencia” como a otro tipo de partición subjetiva), debemos proceder a segmentar la acción a un segundo nivel “*pour mieux en permettre la saisie*”: “*On décide (tan pis si c’est parfois avec un sentiment d’arbitraire) qu’un segment s’achève et qu’un autre commence quand il y a, par exemple, un changement de sujet, ou de ton, ou d’intensité, ou d’interlocuteurs dans le dialogue*”. (896) Esta segmentación (“nivel 2”) es “arbitraria”, por el simple hecho que parte de una lectura particular del texto:

cada receptor imagina, delimita e interpreta a su manera la “situación de enunciación” que “envuelve” un determinado “enunciado” (que lo convierte en discurso). Configura, pues, una representación virtual privada ante la palabra impresa; visualiza mentalmente los movimientos, la escenografía o los cambios de luz; especula sobre las segundas intenciones o lo no-dicho de los personajes y, por todo ello, detecta (o propone) “*marques d’obertura*” y “*marques de clausura*” (Roselló 129) en diversos puntos del texto. En definitiva, el receptor decide qué elemento es relevante y cuál no a la hora de proponer una segmentación útil: los cambios de tono o de intensidad –que dice Vinaver–, pero también las modificaciones en el objetivo del sujeto o en la estrategia de algunos de los locutores, la introducción de un nuevo motivo temático, etc.⁶

Los “segmentos” de Vinaver son las “microsecuencias” de Ubersfeld: unidades producidas en función de cada lector, mejor dicho, de cada lectura; en función de la atribución de sentido. “En el interior de una escena extensa –dice Pavis en su conocido diccionario–, a menudo resulta fácil contabilizar varios momentos o secuencias según un centro de interés o una acción determinada” (436). De hecho, la “microsecuencia”

puede ser considerada como una “forma-sentido que no se constituye de modo riguroso hasta el momento de la representación” (Ubersfeld 168). Real o virtual, evidentemente. Ni que decir tiene que Ubersfeld también hace su lista –no exhaustiva– de criterios de segmentación: por la gestualidad (apuntada en las didascalias o en las aportaciones imaginarias –virtuales– del lector), por las articulaciones de contenido del discurso (fases de un razonamiento, de una discusión), por los movimientos pasionales (que pueden advertirse en los cambios sintácticos: paso del presente al futuro, de la aserción a la interrogación o a la exclamación, etc.) y, de manera más general, por el modo de enunciación en el diálogo (interrogatorio, súplica, orden...).⁷ En conjunto, sin embargo, resulta insuficiente para describir un procedimiento complejo, mental, en el cual intervienen factores múltiples y no siempre nítidos. Y menos si hablamos de “drama contemporáneo”.

Por otra parte, hay casos –como el de Vinaver– en los que la segmentación no se detiene en el “nivel 2”, sino que llega a la dimensión molecular del texto, a la réplica (“nivel 3”). Es una inmersión atrevida y exigente para con el detalle, que, por cierto, no siempre resulta indispensable. Dependerá de nuestra petición y de

6. Al microsecuenciar (y analizar las microsecuencias), podemos aplicar también algunas perspectivas propias del “análisis de la conversación” (Kerbrat-Orecchioni 214-218; Tusón Valls; Roselló 133-137): modificación del número o la naturaleza de los locutores, unidades espacio-temporales en la conversación, modificación temática, reparto del uso de la palabra, etc. Resulta interesante ver cómo, en esta línea, Kerbrat-Orecchioni define la secuencia como “*un bloc d’échanges reliés par un fort degré de cohérence sémantique et/ou pragmatique*” (218).

7. Ubersfeld (168) alude también a la división barthiana (Barthes 1964) entre secuencias “núcleo” y secuencias “catálisis”, que mantienen una relación jerárquica. De hecho, “todas las secuencias catalíticas son, en cierto modo, el desarrollo retórico (verbal e icónico) de las secuencias núcleo.” Una distinción que, aplicada, a la escritura dramática, no siempre tiene una articulación y una utilidad claras.

Versuchung (Temptació en alemán),
Burgtheater de Viena, 2004.



Foto: www.escriptors.cat

nuestro objetivo en el momento de elaborar el texto. ¿En calidad de qué lo leemos? ¿Como actores? ¿Como críticos? ¿Traductores? ¿Directores? ¿Filólogos? ¿Una combinación de todo eso? Sea como fuere, lo más importante es comprender que cualquier posición receptiva y cualquier nivel de segmentación admite las preguntas que Vinaver propone para sus “microacciones”. Las transcribimos adaptándolas a esta afirmación:

a) ¿Qué pasa de una réplica (o segmento) a la otra y en el interior de la réplica (o segmento)? ¿Qué movimiento/cambio ha tenido lugar para permitir el paso de una posición a la posición siguiente? ¿Cómo se ha producido (a través de qué “figura textual”)?

b) ¿Qué vínculos funcionales existen entre, por un lado, las microacciones (o acciones, si hablamos de un segmento superior o la réplica) y, por el otro, los acontecimientos, las informaciones y los temas?

La pregunta está servida: ¿podemos generar, teniendo en cuenta el objetivo y el espíritu que inspiran estas preguntas, un esquema analítico más completo, más exhaustivo?

Patrice Pavis, por ejemplo, no acaba de desarrollarlo. En un estudio todavía reciente (2002), donde lleva a cabo una atrevida propuesta de análisis textual, trata la problemática de la secuenciación únicamente de manera superficial. Por lo pronto, sólo menciona –no define (cosa que sí

había hecho en el “diccionario”)– las “séquences”, las “scènes”, los “actes” y los “tableaux”; los cita en un apartado titulado “Types de parole” (donde se tratan la elección de formas verbales, el reparto de la palabra entre los locutores, la consideración de la palabra como verso o prosa, la consideración del enunciado como monólogo, diálogo, tirada, soliloquio, etc). El “découpage” visible del texto, en definitiva, es valorado simplemente como una “propiedad específica” del diálogo. “Types de parole” forma parte del recuadro “Textualité”, integrado en el esquema global de la propuesta pavisiana. Según dice el mismo autor, se trata de un recuadro externo a las “profondeurs” del contenido dramático. Es decir:

eterno al nivel discursivo (temática e intriga), narrativo (dramaturgia y fábula), actancial (acontecimientos, acciones y actantes); ideológico e inconsciente (tesis y contenidos latentes). Antes de acceder a estas profundidades, más abstractas y menos accesibles –dice Pavis–, el lector de la obra dramática debe observar la manifestación lineal y visible del texto, su superficie, que resulta a la vez de su textualidad (de sus marcas estilísticas, de sus procedimientos literarios...) y de la proyección mental de su “teatralidad”.

La adscripción del estudio de la secuenciación a este nivel superficial de aproximación puede entenderse mínimamente en la medida en que Pavis habla de “*découpage visible*”, es decir, de secuencias grandes y medianas. Ciertamente: la segmentación

en “microsecuencias”, por el simple hecho de comportar una determinada “lectura” de la obra, se sumerge más allá de la superficie textual y bucea en esta enunciada “proyección de la teatralidad». Así pues, se inserta de lleno en el análisis de la intriga, la temática o la ideología la obra. Desgraciadamente, Pavis no se sumerge en él, y lo echamos de menos. Porque lo que parece evidente es que en ningún momento duda de las posibilidades de la secuenciación como instrumento de análisis en fases de trabajo profundizado. Nos basta con consultar la voz “Segmentación” de su conocido *Diccionario del teatro*. Por si todavía dudábamos, en otro lugar de su propuesta, Pavis describe la intriga como un “*enchainement des événements de la pièce, la partie narrative et figurative de la structure discursive, et notamment du*



Versuchung (Temptació en alemán),
Burgtheater de Viena, 2004.

découpage du texte". Y, más interesante aún, acaba mencionando la diferencia entre el "*découpage extérieur*" visible, "*celui des actes, scènes, tableaux, séquences, fragments*", y el "*découpage intérieur*", que no debe coincidir necesariamente con el anterior. Este último, lo define como el resultado de la combinación de diversos ritmos (narrativo, teórico, dramático, respiratorio) "*que le lecteur s'efforce de reconstituer*" (16). Insistimos: es una lástima que no llegue a desarrollar a fondo todas estas brillantes intuiciones.

2. Una metodología con dos direcciones: análisis y composición

2.1. Secuenciación y receptor implícito

Repetimos la pregunta: ¿Podemos generar un esquema analítico, a partir de la secuenciación, más completo, más exhaustivo? Intentaremos responder afirmativamente. Y, para hacerlo, en primer lugar, tendremos que disertar brevemente a propósito de un concepto particular: la noción de "receptor implícito".

Las teorías fenomenológicas señalan con insistencia que hay que tener en cuenta, no sólo el texto, sino toda la red de actos que implica su recepción. "La obra de arte –dice Wolfgang Iser– es la constitución del texto en la conciencia del lector" (149). Es desde esta perspectiva pragmática desde donde debemos valorar las decisiones tomadas por el receptor en "el acto de lectura". Pero también la oferta anterior a estas decisiones. Es decir, la estrategia o diseño que el autor, consciente o inconscientemente, ha inscrito en el interior del texto durante el acto de creación, lo que la Estética de la Recepción ha designado como "lector o receptor implícito". Siguen existiendo lectores convencidos que la obra literaria expone alguna cosa, y que la significación de lo que expone existe independientemente de las diversas "reacciones" que el texto pueda generar en el receptor. Pero –se pregunta Iser–, ¿y si esta significación, independiente de cualquier "actualización", fuera tan sólo una determinada lectura del texto que ha terminado por identificarse (históricamente) con él? El "proceso de lectura" es el proceso de actualización de una obra, las significaciones de la cual sólo pueden generarse en este "proceso", en la interacción entre texto y lector. En "diferentes" épocas, la obra es comprendida de manera "diferente" por "diferentes" lectores. Así, procesos consolidados –fijados en una época– se desplazan históricamente hacia nuevos horizontes y se modifican, se "corrigen".

Según Iser, el texto contiene –o debería contener– las condiciones necesarias para producir diversidad de actualizaciones ("concreciones"). La cual cosa no significa que el texto –y, por consiguiente, el autor– prevea los avatares históricos de su recepción. Es el lector quien produce las innovaciones, pero eso sería imposible si la obra no contuviera "espacios vacíos" para hacer posible "el juego interpretativo y la adaptación variable del texto." (Iser 139) Tan sólo los "espacios vacíos" garantizan la participación del lec-

tor en la realización y la constitución del sentido de los acontecimientos: "el componente vacío del texto se convierte en la condición básica de su realización". Lógicamente, debemos estudiar las estructuras para las cuales se produce en el texto esta "indeterminación". ¿Cómo se "descubre" –pero también cómo se construye– el "receptor implícito"?

Pongamos un ejemplo que nos permita relacionar todo esto con el tema de la secuenciación: la división en secuencias –grandes o medianas, es decir, en gran medida visibles– tiene diversos efectos posibles. En principio, el lector tiene tiempo de recuperar la respiración en las pausas. Por otra parte, los cortes, que resultan útiles "para marcar transiciones entre distintos tiempos o lugares en la acción" (Lodge 245), comportan –casi siempre en los finales de "acto" o de "escena"– "figuras textuales" destinadas a subrayar efectos de sorpresa o de suspenso. Así mismo, los inicios de secuencia pueden implicar, a su vez, efectos destinados a graduar el interés. El inicio de una nueva secuencia, pongamos por caso, puede tener "un efecto expresivo o retórico muy útil" –dice Lodge refiriéndose a la narrativa– "si tiene un encabezamiento textual, en forma de título, cita o resumen del contenido." A modo de ejemplo: en la reconocida obra teatral del australiano Andrew Bovell, *Spiking Tongues* (1996), todas y cada una de las "grandes secuencias" vienen precedidas por un encabezamiento que, como un "trailer" fílmico, seduce al lector prometiéndole una acción

atractiva. El enunciado nos avanza el contenido del segmento, pero no aporta “tantos detalles como para anular el interés” (244-245). O, dicho de otra manera, el interés se desplaza del interrogante puro sobre el futuro al interrogante impuro sobre el pasado: ¿cómo ha sucedido aquello que ya sabemos que ha sucedido?

Por consiguiente, la secuenciación visible comporta diversas posibilidades de suspensión (de organización) del interés: introducción de personajes después del corte, nuevas líneas de acción que crean interrogantes sobre la conexión futura con lo que ya ha sucedido, o que ya sabemos, etc. Incluso una “dramaturgia en cuadros debe asegurar el suspense, debe dejar

ver que algo va a ocurrir ya que, de no ser así, el espectador abandonaría la sala.” (Ubersfeld 165) La secuenciación, por lo tanto, es un elemento de primer orden cuando se diseña el “receptor implícito”.

Esta breve explicación y los ejemplos aducidos se concentran en la “trama” visible del texto. Ciertamente: podemos estudiar la “macroestructura” del texto en un primer estadio de observación del “receptor implícito”. Sin embargo, el análisis no queda completo hasta que no accedemos al nivel de la “microestructura”, o dicho de otra forma, de las “microsecuencias”.

2.2. Escritura / análisis de secuencias (a manera de conclusión)

Partiendo de esta perspectiva pragmática, podemos añadir una nueva pregunta a la anterior: ¿es posible definir una determinada metodología de análisis de secuencias y, al mismo tiempo, aplicar sus presupuestos a la articulación de una estrategia compositiva del texto dramático? Mas, ¿sirve esta metodología tanto para textos clásicos como para textos contemporáneos?

a) En primer lugar, debemos tener claro que segmentar –como dice Pavis– “no es una actividad teórica perversa e inútil que destruye la impresión de conjunto; por el contrario, es tomar conciencia del modo de fabricación de la obra y apropiarse de su sentido, preocupándose por partir de la

Combat, de Carles Batlle.
Sala Beckett de Barcelona.
Febrero de 1998



estructura narrativa escénica, lúdica, y por lo tanto específicamente teatral” (*Diccionario* 436-437). En segundo lugar, ya hemos podido comprobar que la definición de unidades en un proceso de lectura no es sencillo: no confiamos en los segmentos visibles que propone el texto (y el autor) y, muchas veces, decidimos ir más allá y segmentarlos subjetivamente en unidades más o menos extensas (en función del objetivo de nuestra lectura). A partir de aquí, las preguntas de Vinaver facilitaban alguna pista: ¿qué pasa en este segmento?, ¿qué informaciones da?, ¿qué motivos presenta?, ¿qué “figuras textuales” utiliza? Pero hay que ir más allá todavía.

- b) ¿Y si los autores somos nosotros? ¿Podemos prever unidades en el proceso de composición? Seguramente tampoco resulta fácil, sin embargo, ¿por qué no intentarlo? Se trata simplemente de proponer una estructura de secuencias en un estadio previo a la escritura del texto. ¿Podemos diseñar la obra –y su “receptor implícito”– teniendo en cuenta la red de relaciones que establecen sus todavía hipotéticos fragmentos? La propuesta que adjuntamos a continuación se presenta con un cierto esquematismo. Sea como fuere, se trata de una propuesta

que pretende proporcionar herramientas de cara al análisis o a la escritura de un texto a partir de un proceso previo de secuenciación.

- c) Cuando hablamos de escritura contemporánea, el esquema que proponemos cuestiona la idea de “la parte por el todo” postulada en el esquema vinaveriano. Aunque es factible mantener los principios de la “*lecture au ralenti*”, no parece viable defenderla cuando se trata de acceder, no al “*détail*” sino al “*ensemble*” de la obra. La heterogeneidad de las partes en el “drama contemporáneo” dificulta el proceso. Por otra parte, la elección del “fragmento”, suficientemente dúctil en la definición de Vinaver, se vuelve aquí aún menos rígida y polivalente. Si de una estructura clásica se deriva casi siempre la necesidad de microsecuenciar las “grandes secuencias”, de una escritura contemporánea no se deduce obligatoriamente lo mismo. Todo dependerá de la “esencia” de cada una de estas nuevas partes visibles y, evidentemente, también de la extensión y de la relación con el resto de las unidades. En definitiva, el análisis del “drama contemporáneo” comportará, bastante a menudo, la asimilación entre “grandes secuencias” y “microsecuencias”. Por todo ello, algunos de los apartados de nuestro esquema no siempre se pueden aplicar o leer en el mismo sentido a la hora de analizar o concebir un texto “clásico” o “contemporáneo”.
- d) Esquema de trabajo

ESCRITURA/ANÁLISIS DE ESCENAS⁸

Primer estadio: valoración de la “trama visible” (“grandes secuencias”). En este estadio, se recomienda una confrontación previa entre “historia” (fábula) y “trama” (macroestructura). Se detectará la relación entre ellas (“drama absoluto”) o la dificultad de establecerla (“drama moderno y drama contemporáneo”).

Segundo estadio: posibilidad de dividir las secuencias de esta trama en fragmentos más pequeños. Y, si es necesario, éstos en segmentos aún más pequeños. Hablamos, en ambos casos, de “microsecuencias”.

Tercer estadio: visible o no, cada secuencia –en el estadio de segmentación que sea– deberá estar definida, como mínimo, por un breve resumen de “lo que sucede” (“primer tratamiento de la trama”). (Punto 2).

Cuarto estadio: debemos “inscribir” una (o “analizar la inscripción de una”) hipótesis de recepción –por fragmentos– en el proceso creativo (diseño del “receptor implícito”; “segundo tratamiento de la trama”). (Puntos 3 a 7).

8. Utilizamos la palabra “escena” en la medida que permite una cierta flexibilidad al aplicar este esquema a “grandes secuencias” o a “microsecuencias”.

Aplicación

Punto 1. Secuenciación:

Delimitación de unidades de trabajo.

Punto 2. Acción:

Considerar, en primer lugar, el segmento a partir de los siguientes términos:

- a) ¿“Qué pasa” entre el inicio y el final del segmento? ¿Qué movimiento se ha producido para poder pasar de una situación de partida a la situación presente? ¿Cuál es el “cambio”?
- b) ¿Quién es el sujeto en este segmento? ¿Cuál es su objetivo? ¿Por qué? ¿Qué hace para conseguirlo? ¿Qué se opone a esta “línea de deseo” durante la secuencia? ¿Qué la favorece?
- c) ¿Y el resto de los personajes?
- d) Dificultad para establecer/detectar el sujeto. ¿Por qué?

Punto 3. Dialéctica Información/Expectativa:

1. Información:

- a) ¿Qué vínculos funcionales debe haber/hay entre la “acción” del segmento, por un lado, y las “informaciones” y los “temas”, por el otro?
- b) ¿Qué “figuras textuales” deben intervenir /intervienen en estos vínculos? (ver punto 6).
- c) ¿Qué información debemos dar/ se da en este segmento?
- d) ¿De qué manera?
Estado de la información: ¿es fragmentada?, ¿ambigua?, ¿supuestamente completa?, engañosa (con reconocimiento *a posteriori*)?, ¿la información es explícita o inferida?, ¿cómo se regula la “morosidad informativa”?, ¿cómo se instala la “ironía dramática”?, ¿densidad fuerte o débil de las informaciones?
- e) ¿Qué proporciona la información?
 1. El texto: información dicha.
 2. Las acciones no verbales de los personajes (didascalias o presunción del receptor en un proceso de escenificación virtual).
 3. La escena (otros lenguajes escénicos: didascalias o presunción del receptor en un proceso de escenificación virtual.)

2. Expectativa:

(Que son a la vez la consecuencia de los “lugares de indeterminación” del texto y los propios “lugares”).

- a) **Nivel referencial:** en el escenario toma forma de “un determinado segmento del “mundo”, más o menos afín a la imagen o modelo que el receptor tiene de la realidad, próxima o remota, reconocible o imaginable”. (Sanchis 249-254) Eso condiciona las expectativas del receptor, que “interpreta” la obra en función de esta imagen.
- b) **Nivel generativo:** “resultante de la cooperación entre texto y receptor”: hipótesis sobre la identidad de los personajes, la relación que se establece entre ellos, su pasado, sus intenciones, las razones de su presencia y de su conducta, etc. Todo ello genera una situación dramática que “progresa hacia atrás y hacia adelante en la línea del tiempo. El receptor coordina datos de naturaleza más o menos concreta para suponer un pasado, al tiempo que registra otros susceptibles de proyectarse hacia el futuro.” Los datos y las expectativas generadas por ellas “–sustento del “interés” del receptor– pueden verse confirmados o refutados por el desarrollo posterior.”⁹
- c) **Nivel identificadorio:** grado de implicación subjetiva del receptor respecto a las reacciones u omisiones de los personajes. “Los valores éticos explícitos o implícitos que regulan la conducta de los personajes, así como los registros emocionales que manifiestan y/o suscitan de resultados de su posición en el esquema de fuerzas desplegado por la trama, provocan un mayor o menor grado de implicación subjetiva por parte del receptor.”¹⁰
- d) **Nivel estético:** relación con una determinada tradición (teatral, literaria, cultural, etc.), sea para continuarla, para modificarla o para negarla. La obra “opta por determinados principios formales –género, estilo, convenciones, recursos...– y solicita la aquiescencia del receptor con respecto al sistema de equivalencias texto–“mundo”.¹¹

9. Aclaraciones: en el proceso de la lectura, el receptor “almacena” datos, los utiliza o los “retiene”; por lo tanto, espera (o “*expecta*”). A medida que avanza, se produce una actualización diversificada, múltiple, de los contenidos de las “retenciones”. Tal como diría Iser, eso significa que lo que es recordado se proyecta en un nuevo horizonte (un horizonte que no existía en el momento en que la información actuó como “estímulo” por primera vez). Los contenidos de la memoria, pues, se transforman, puesto que el nuevo horizonte los hará aparecer bajo otra luz. En definitiva, la actualización de lo que es recordado establece nuevas relaciones, que influyen en la orientación de la nueva “espera” despertada por el enunciado. De esta manera –dice Iser–, cada instante de la lectura es una dialéctica de “protenciones y retenciones”, entre un horizonte futuro y vacío que debe llenarse y un horizonte que se destiñe continuamente. En esta dialéctica se actualiza el potencial implícito en el texto. No podemos olvidar que el proceso de lectura supone una serie de opciones particulares mediante las cuales se reproducen una especie de conexiones u otras. “En definitiva, el potencial del texto excede toda realización individual en la lectura.” (Iser 153)

10. Aclaraciones: el “punto de vista”, en narrativa, es fundamentalmente un asunto entre “el autor/narrador (voz)” y “el personaje”; el carácter primario, no mediato, del drama, en cambio, centra la cuestión de la perspectiva en la relación entre “personaje y receptor”. Se trata de “percibir” el “punto de vista” –la constelación de “puntos de vista”– de los diversos personajes sobre el mundo. La cual cosa deriva irremediabilmente en la instauración de corrientes identificatorias. De hecho, en la mayoría de las situaciones dramáticas, el espectador rechazará “adoptar” plenamente el punto de vista de un personaje: se contentará con asociarse parcialmente y provisionalmente, en un grado variable. Así pues, no existe nunca una coincidencia perfecta entre el punto de vista del espectador y el del personaje. Un ejemplo: cuando el espectador sabe (o cree saber) que un personaje se equivoca, la distancia entre el “punto de vista” del personaje y su focalización aumenta a “nivel cognitivo”. Paradójicamente, podrá disminuir a “nivel afectivo”, en función de la piedad o de la simpatía que el espectador proyecte hacia el personaje que es víctima de un error (Barko y Burgess).

11. Sanchis añade un quinto “plano sistémico”, según el cual la obra se rige por un “principio de retroalimentación propio de los sistemas, de modo tal que las estrategias textuales operan a modo de impulsos, cuyo efecto en el receptor ‘regresa’ al texto” generando nuevos impulsos. No incluimos este “plano” en la tabla, en la medida que la dimensión sistémica no deja de constituir un principio esencial (aglutinador) de los otros cuatro planos o niveles.

Punto 4. Ejes temáticos:

Delimitación de elementos temáticos (aislados o en redes). Podemos planificar el proceso temático –la organización y dosificación de “temas” o “motivos”– a lo largo de las secuencias. Nos referimos a unidades de “contenido” mas o menos etiquetables y recurrentes. Por ejemplo, en *El jardín de los cerezos* de Chéjov: los juegos de infancia, la vida en París, la urbanización de los terrenos, el flirteo de Varia y Lopajin, etc. Debemos valorar si los temas y motivos sirven la acción, si se sirven en la acción o bien si sirven únicamente como envoltorio de la intriga.

Punto 5. El espacio:

Ver cómo el espacio “contribuye” a definir el conflicto i a *activar* la acción en la secuencia.

Definición/análisis de un cierto “modelo” espacial (Sanchis 234-236): el texto teatral contiene implícita o explícitamente una representación de la realidad. Esta representación puede conceptualizarse mediante el lenguaje binario de las relaciones espaciales (alto-bajo, interior-exterior, derecha-izquierda, cercano-lejano, claro-oscuro, abierto-cerrado, delimitado-ilimitado, grande-pequeño, natural-social, real-imaginario, central-periférico, seguro-peligroso, lleno-vacío, ordenado-caótico, etc). Se configura, pues, un “modelo espacial” que representa un sistema significaciones y valores que tiene relación con la visión del mundo propia del autor y también con su voluntad expresiva.

Procedimiento: hay que detectar y/o caracterizar la existencia de, cómo mínimo, dos segmentos espaciales en relación de oposición (en el global de la obra y en la valoración por secuencias). Sus componentes y cualidades pueden esquematizarse según el principio de una simetría invertida. La zona fundamental del “modelo espacial” es el límite o frontera entre los dos espacios opuestos que lo constituyen. De esta forma, la acción dramática implica la “trasgresión” real o virtual de la naturaleza teóricamente inmutable del “modelo espacial”. En torno al “modelo espacial” (y a su posible trasgresión), se organizan los temas, las imágenes, las acciones, los personajes, los sentimientos y los objetos que configuran el microcosmos dramático.

Punto 6. Figuras textuales:

Formas de composición de la palabra.

¿La acción, –diseñada o analizada– por qué medios tiene lugar (uso y combinación de figuras textuales? Ejemplos (a partir de Vinaver 901-904): ataque, defensa, respuesta y esquivada (duelo), *mouvement-vers*, dúo (grupo de réplicas de *mouvement-vers*), interrogatorio, coro, relato, argumentación, profesión de fe, anuncio, citación, soliloquio, dirigirse al público, *bouclage* (efecto de ritmo, repetición de palabras, estructuras sintácticas, referencias de contenido...), efecto espejo (eco), repetición con variación, fulguración (fuerte sorpresa, inesperada “en relación con el material textual precedente), etc.

Más allá de las propuestas de Vinaver, las “figuras textuales” deberían poder detectarse, definirse y etiquetarse, a partir de una experiencia subjetiva de lectura.

Punto 7. Recapitulación:

En el proceso de creación del texto, después de escribir una secuencia y antes de abordar la siguiente según el diseño previsto, es recomendable llevar a cabo una “recapitulación” o “estado de la cuestión”: informaciones, expectativas, espacio, temas, etc. (esto, en el caso de un diseño global previo de todas las secuencias; por otra parte, también sería posible trabajar siguiendo un procedimiento gradual según un esquema de “diseño de secuencia-escritura-diseño de secuencia-escritura, etc.”) En el proceso de escritura de las escenas casi siempre modificamos las previsiones iniciales del diseño.

Evaluación (si analizamos) o **Previa** (si diseñamos una obra):

Valorar la totalidad del texto a partir de una serie de “ejes dramáticos”¹². Operación que tiene que ver más con el análisis de *ensemble* de la obra que con el análisis al *détail* y por microsecuencias. Los “ejes dramáticos” proporcionan una perspectiva útil para llevar a cabo la síntesis de resultados obtenidos por el análisis; permiten medir las convergencias y las opciones de la obra en relación con otros textos. En el caso que apliquemos el esquema para la confección de una obra dramática, las consideraciones deberán ser “previas”.

- a) La acción de la obra es/será unitaria y centrada o bien plural y no centrada (*il y a problème appelant résolution, noeud appelant dénouement, énigme appelant éclaircissement, intrigue à démêler, attente à satisfaire, conflit cherchant une issue* [o bien] *l’action d’ensemble est plurielle, acentrée.*)
- b) La acción avanza /avanzará por encadenamiento de causas y efectos, el movimiento de la pieza responde a un principio de “necesidad” (*pièce-machine*) o bien la acción de conjunto progresa por yuxtaposición de microacciones discontinuas (*pièce-paysage*).
- a) y b) Temporalidad: ¿el presente es un punto de unión entre pasado y futuro (los tres forman un tiempo continuo)? ¿O bien el presente mantiene una relación azarosa con los elementos del pasado y del futuro? Es decir: ¿la acción de conjunto es una sucesión de instantes discontinuos?
- c) Densidad de informaciones y acontecimientos: ¿fuerte o débil?
- d) ¿Los “ejes temáticos” y las ideas forman una red que participa del sistema generador de la tensión de la obra? O bien su función es sólo “vestir” la intriga?
- e) El espectador. Evaluación global de la “ironía dramática”: ¿Los personajes saben menos cosas que el espectador? ¿O bien hay igualdad de condiciones (o el personaje sabe más cosas)?
- f) Figuras retóricas básicas. Ejemplo: ¿se utiliza el “malentendido” a nivel general (generador de suspense global)? ¿O bien no se usa, o sólo se usa a nivel local microtextual? ¿Y el “azar”? ¿Y “la sorpresa”? ¿Y “el dilema”?
- g) Sustracción: toda obra se basa en un principio de “suspensión” informativa (Punto 3). ¿Este “déficit” es identificable y expuesto (más o menos tarde)? ¿O bien es difuso, tal vez escamoteado?

12. La expresión es encañada por Michel Vinaver. Aquí se hace una propuesta concentrada y con importantes variantes.

h) Ficción teatral cerrada o abierta: ¿el personaje tiene una identidad propia, diferenciada de los demás personajes, del actor que lo representa, del autor, del espectador? ¿Existe una ilusión teatral en el propio interior de la convención teatral? ¿O bien se anulan las líneas de separación entre lo imaginario y lo real, entre la historia representada y la representación, entre el personaje y el actor-autor-espectador, entre el lugar de la acción y la escena?

Nota: Ni qué decir tiene que los temas debatidos en la consideración de estos ejes tienen que ver con la distinción global entre “drama absoluto” y “drama moderno”, establecida por Szondi, con la definición del concepto de “teatro postdramático” de Lehmann (1999) y con la teoría del “drama contemporáneo” (Sarrazac, *Lexique*).

Bibliografía

- Barko, Ivan y Bruce Burgess. *La dynamique des points de vue dans le texte de théâtre*. París: Lettres Modernes, 1988.
- Barthes, Roland. “Éléments de sémiologie”. *Communications*. 4 (1964).
- Batlle, Carles. “Notas sobre la fragmentación en el drama contemporáneo I”. *Pausa*. 21 (2005): 115-126.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Càtedra, 1993.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. 1991 Barcelona: Paidós, 1996.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2001.
- Iser, Wolfgang. “La estructura apelativa de los textos” y “El proceso de lectura”. *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Madrid: Visor, 1989. 133-148 y 149-164.
- Kerbrat-Orecchioni. *Les interacciones verbales*, I. París: Armand Collin, 1990.
- Lavandier, Yves. *La dramaturgie*. 1994. París: Le Clown et l’Enfant, 1997.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Franckfurt: Verlag der Autoren, 1999.
- Lodge, David. *El arte de la ficción*. 1998. Barcelona: Península, 2006.
- Lucet, Sophie. “Mémoires en fragments”. *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L’avenir d’une crise. Études Théâtrales*. 24-25 (2002): 49-58.
- Mckee, Robert. *El guión*. Barcelona: Alba, 2002.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1980. ———. *Le théâtre contemporain*. París: Nathan, 2002.
- Ricoeur, Paul. *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*. París: Seuil, 2000.
- Rosselló, Ramon X. *Anàlisi de l’obra teatral (teoria i pràctica)*. València/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/ l’Abadia de Montserrat, 1999.
- Ryngaert, Jean-Pierre. “Le fragment en question”. *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L’avenir d’une crise. Études Théâtrales*. 24-25 (2002): 13-17.
- Sanchis Sinisterra, José. “El espacio dramático” y “Dramaturgia de la recepción”. *La escena sin límites*. Guadalajara. 2002: 234-236 y 249-254.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*. Actes Sud, 1989. ———. Ed. *Lexique du drame moderne et contemporain*. París: Circé, 2005.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Barcelona: Destino, 1994.
- Tusón Valls. *Anàlisi de la conversa*. Barcelona: Empúries, 1995.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Càtedra, 1989.
- Vinaver, Michel. *Écritures dramatiques*. Actes Sud, 1993.