

La segmentació del text dramàtic contemporani (un procés per a l'anàlisi i la creació)

Carles Batlle

Més enllà de teories i tendències hermenèutiques, la pràctica de la segmentació té una llarga tradició en l'àmbit dramàtic. Acostumem a aplicar procediments de seqüenciació similars en contextos diferents. Per exemple: quan *llegim* el text dramàtic; o quan, en qualitat d'actors, treballem el nostre *paper*; o quan distribuïm, com a directors d'escena, un calendari d'assajos... La lectura del text dramàtic *au ralenti* —rèplica per rèplica— que proposa Vinaver (1993), posem per cas, no s'allunya pas gaire de l'anàlisi de microaccions que propugna bona part de la deriva contemporània de les teories interpretatives stanislavskianes. No cal dir que també hi ha hagut importants tradicions crítiques preocupades per la necessitat de delimitar unitats de significació textual. La més destacada en aquest sentit ha estat la tradició semiòticoestructuralista, que ha postulat una complexa articulació d'unitats de contingut, a observar sintagmàticament i paradigmàticament, per tal de comprendre la totalitat de l'artefacte textual. La insuficiència d'aquest model es planteja quan s'accedeix al nivell *superficial* del discurs, o quan, més enllà del text, submergits en l'estudi de l'espectacle teatral, trobem que la «polifonia informacional» de la representació problematitza tant la segmentació sincrònica en diferents llenguatges com la delimitació d'unitats de representació diacròniques.

Avui dia, superada ja la vella escissió entre text teatral i escena, el *drama contemporani* ha recuperat i explotat una moderna —no tan nova— percepció de la textualitat (d'arrel avantguardista i artaudiana) segons la qual el text s'integra a l'espectacle teatral com un *material* més (el text, organitzat també com un *muntatge* de *materials* heterogenis, interactua amb la resta de llenguatges escènics sense prerrogatives jeràrquiques). Parlem d'una textualitat *postdramàtica* (LEHMANN, 1999) que es distingeix per una certa tendència a defugir la idea de *representació* (s'integra en un espectacle que sovint és pura *presentació escènica*), per la seva discontinuïtat (*fragmentació*), la seva pluralitat (heterogeneïtat) o la seva tendència cap a la *narrativitat*.

Aquesta definició provisional —i que anirem matisant— del text dramà-

tic contemporani, com afecta els processos de segmentació de l'obra al moment de l'anàlisi? Calen procediments diversificats davant textos clàssics o contemporanis?

Però comencem pel començament: com generar una proposta d'anàlisi textual a partir d'un procés inicial de seqüenciació?

1. Seqüenciació i drama

1.1. Criteris bàsics

Usem el terme *seqüència*, com és habitual en la teoria del relat, en «el sentit d'una sèrie de funcions o proposicions que actuen com un bloc autònom. Es tracta d'un concepte lligat al món diegètic» (ROSSELLÓ, 1999 : 129). Aquest bloc conforma una unitat sintagmàtica que facilita tant l'aproximació a les *grans estructures* com a les *microestructures* de l'obra.

D'entrada, resulta útil resumir la classificació establerta per Anne Ubersfeld en el seu conegut tractat de *Semiòtica teatral* (1989):

Grans seqüències	<p>El text dramàtic acostuma a proposar una divisió <i>visible</i> en «grans seqüències». Aquesta segmentació comporta una interrupció evident de «<i>totes les xarxes del text i de la representació</i>» (162). La separació entre dos «grans seqüències», al text, ve donada per un blanc textual (o per la inscripció d'un nou acte o quadre). En la representació, el tall es produeix mitjançant el fosc, el teló, la cortina, la immobilització dels comedians, etc.</p> <p>Les «grans seqüències» poden ser, fonamentalment, <i>actes</i> o <i>quadres</i>.</p>
Seqüències mitjanes	<p>Al teatre <i>clàssic</i>, la «seqüència mitjana» també ve textualment determinada. És una unitat jeràrquica inferior a l'<i>acte</i> i s'hi inscriu amb el nom d'<i>escena</i> (entrades i sortides dels personatges). En una dramaturgia en <i>quadres</i> la definició de les «seqüències mitjanes» és menys precisa. En comptes d'entrades i sortides, la segmentació acostuma a respondre a l'evolució dels <i>intercanvis</i> entre personatges. En una dramaturgia en <i>quadres</i>, la distinció entre «grans seqüències» i «seqüències mitjanes», i entre «seqüències mitjanes» i «microseqüències» no sempre és diàfana.</p>

Microse- qüències	Es «podria definir la microseqüència de manera no gaire precisa, com la fracció de temps teatral (textual o representat) en què s'esdevé quelcom que es pot aïllar de la resta» (167). Les «microseqüències» són les que atorguen el veritable ritme i el sentit al text.
----------------------	---

1.2. Actes i quadres

Els *actes* corresponen a les parts visibles d'una escriptura *estrictament dramàtica*.¹ L'*acte* dramàtic tendeix cap a una certa unitat de temps i d'espai, i pressuposa també un encadenament lògic i causal de l'acció. «Sigui quin sigui el tipus d'interval entre actes, no ha de comportar una ruptura amb l'encadenament lògic, i sobretot, no s'ha de tenir en compte, no s'ha de comptabilitzar» (UBERSFELD, 1989 : 163).

El *quadre*, per contra, «indica, amb relació al que el precedeix, i amb diferències visibles, que el temps continua el seu curs, que les condicions, els llocs i els éssers han canviat. El quadre és la figuració d'una situació complexa nova, relativament autònoma». O en altres paraules: que la successió de seqüències es produeix sense la necessitat d'un lligam lògic causal; que aques-

1. Segons la coneguda teoria del *drama modern* (SZONDI, 1988), des del Renaixement fins a les acaballes del segle XIX, impera una forma de literatura per al teatre (*drama*) que 1) és fixa, atemporal (no ve condicionada pels requeriments específics d'una determinada època), i 2) que adapta aquesta invariabilitat als continguts mutables de cada època. En conseqüència, no es planteja una dialèctica entre la forma i el contingut. Parlem de *drama absolut*, una categoria que —sempre segons Szondi— respon a una «gran audàcia espiritual». La de l'home que, després de la desintegració de la visió medieval del món, desitja formar part de la substància d'una obra en la qual vol descobrir-se i reflectir-se ell mateix per la sola reproducció de les relacions interhumanes. En aquest sentit, el *drama absolut* és necessàriament *primari*: es representa a si mateix (les rèpliques són originàries: es realitzen en el mateix moment de sorgir). El temps del drama sempre és present, i el seu medi és el diàleg. Per poder ser «relació pura», és a dir, per poder ser dramàtic, el *drama absolut* no ha de conèixer res fora de si mateix. No s'hi valen trets èpics il·lícits, res que posi en evidència el caràcter representacional de l'acció. Al *drama absolut*, l'acció és completa i ordenada: es desenvolupa segons un estricte principi de causalitat (cada part engendra la següent). La seva unitat és l'organicitat gairebé fisiològica del «bell animal» aristotèlic.

tes seqüències, per la seva heterogeneïtat i la seva relativa autonomia, fan evident la discontinuïtat del relat. Tot oposant-se a la *forma tancada* del *drama absolut*, l'estructura en *quadres* remet a un principi organitzador extern, evidencia el caràcter ficcional/representacional i provoca —seguint la terminologia brechtiana— el «distançament» del receptor («la discontinuïtat que imposa el quadre fa que s'aturi l'acció i ens obliga a reflexionar ja que no ens permet que ens arrossegui el curs del relat»).^2

Per tot plegat, la dramaturgia en *quadres* queda circumscrita a les excepcions històriques del *drama absolut* (vegeu els capítols introductoris de Szondi, 1988) i, sobretot, a bona part de les diverses formulacions del *drama modern* i del *drama contemporani*.

1.3. Actes dramàtics i actes logístics

Algunes teories que s'han aproximat a l'estudi de la dramaturgia des d'una certa perspectiva transdisciplinària han confrontat principis i procediments dramàtics de l'escriptura teatral amb l'escriptura cinematogràfica³ o

2. Cal consignar que la dramaturgia en *actes* i la dramaturgia en *quadres* permeten un seguit de construccions intermèdies: *les jornadas* del teatre espanyol del Segle d'Or (gairebé sempre canvi de lloc i de temps, però continuïtat en l'acció) o les grans unitats del drama romàntic (on les distincions entre *acte* i *quadre* es debiliten). Ubersfeld, per exemple, s'esplaia en el comentari de *Lorenzaccio* de Musset. Segons Pavis, «Mentre que l'acte és funció d'una segmentació narratològica estricta i només és una baula en la cadena actancial, el quadre és una superfície molt més àmplia i de contorns imprecisos. Abraça un univers èpic de personatges que mantenen relacions força estables i fan la il·lusió de formar un fresc, un cos de ballet o un quadre vivent» (1980 : 108).

3. Si busquem ajuda al món del cinema, trobarem una confusió terminològica important a l'hora de definir els segments d'una partició. Casetti i Chio (1996: 36-58), només per posar un exemple, parlen d'*episodis* («grans seqüències»), de *seqüències*, de *plans* —que Carmona (1993 : 72) afegeix a la proposta de Casetti/Chio—, d'*enquadraments* i d'*imatges*. La seva divisió es refereix al producte fílmic acabat (la pel·lícula) i no a la seva ocurrència textual (guió), la qual cosa la invalida per als nostres objectius. Amb tot, si agafem, també per exemple, el conegut llibre de Robert McKee (2002) sobre l'escriptura del guió, veurem que la seva divisió en *actes*, *seqüències*, *escenes* i *cops d'efecte*, tampoc no ens acaba de servir. D'entrada, l'*acte* en cinema gairebé mai no pressuposa una «gran seqüència» (menys quan s'indiquen els *episodis* visiblement; amb un cartell, posem per cas); així mateix, si bé els *cops*

amb l'escriptura de còmics, i viceversa. En aquest sentit, Yves Lavandier (1997 : 128-167), tot partint —i alhora qüestionant— la coneguda teoria dels tres actes cinematogràfics, propugna una divisió del drama en tres «actes dramàtics». Aquests actes no necessàriament han de correspondre als *actes* («grans seqüències») visibles de l'obra, allò que ell anomena «actes logístics». Si admetem —diu— que l'obra dramàtica explica la temptativa d'un subjecte per assolir un objectiu general, que aquest objectiu ha ser conegut per l'espectador «i que difícilment es pot conèixer des del primer segon de l'obra», llavors resulta lògic segmentar l'obra en tres parts: abans que l'objectiu sigui percebut per l'espectador, durant l'objectiu i després de l'objectiu. El clímax es produeix al final de la segona part.

Aquestes tres parts o «actes dramàtics» correspondrien a la vella divisió aristotèlica entre *pròtasi* (antecedents, ambientació, introducció al conflicte), *epítasi* (tensió conflictiva, acció que trenca l'equilibri o altera la situació) i *catàstrofe* (solució, felicitat o desgraciada, del conflicte, que restaura l'equilibri) (GARCÍA BARRIENTOS, 2001 : 74). Lavandier té raó quan diu que els *actes* visibles de l'obra clàssica serveixen *logísticament*, a banda de distribuir l'interès i els esdeveniments de l'acció, per produir canvis de decorat i fer salts temporals. La seva extensió, així mateix, ha vingut històricament determinada per la durada de les bugies o per múltiples i insospitades convencions escèniques com ara l'extensió dels parlaments dels primers actors (o actrius) o la necessitat de garantir un nombre òptim d'intermedis destinats a l'intercanvi social de les audiències.

La teoria de Lavandier, en canvi, es mostra insuficient a l'hora de projectar-la en una textualitat moderna i contemporània. Aplicada a una dramaturgia *tancada* —que exigeix unitat, integritat i concentració a l'acció dramàtica—, la proposta té sentit: demana un únic subjecte, clarament definit; un objectiu general unívoc, clarament reconegut, i una acció lineal i causal que endega el protagonista en funció d'una determinada línia de desig. Per contra, els *dramas modern* i *contemporani* posen en qüestió tots aquests ex-

d'efecte —una expressió certament poc encertada i confusa— ens remetent al nivell molecular de les rèpliques, les *seqüències* i les *escenes* defineixen nivells de divisió que, en teatre, tant poden correspondre a «grans seqüències» com a «seqüències mitjanes» o «microseqüències». D'altra banda, l'«escena» cinematogràfica poc té a veure amb l'*escena* clàssica (entrades i sortides de personatges, particions visibles d'un acte) o amb l'omnipresent *escena* de la dramaturgia contemporània, que barreja impudicament els tres tipus de seqüència categoritzats per Ubersfeld. Així doncs, la comparació amb el cinema és poc rendible. Si més no, a nivell terminològic no ens interessa.

trens (i ens apropen a la famosa tríada: *crisi de la història, crisi del personatge, crisi del drama*). En bona part de les obres modernes i contemporànies ens costa decidir qui és el subjecte (si és que n'hi ha, o si és que n'hi ha un de sol) i quin és el seu objectiu (si és que en té, o si és que el reconeix, o si és que el públic el reconeix). No entenem qui són els personatges, quina relació els lliga entre ells, què pretenen. El no-dit, el misteri, l'elisió inunden l'escena; de vegades, la història es refugia en el relat (i amb ella el subjecte) i la situació d'enunciació només acull relators difusos i inconcrets d'una acció en la qual no participen... Podem aplicar la proposta de Lavandier a la segmentació de l'escriptura dramàtica actual? Sembla evident que no.

1.4. *Drama contemporani, fragmentarietat i seqüenciació*

El *drama contemporani* —des de Beckett a l'actualitat— d'entrada problematitza la definició i el tractament de les «grans seqüències». Ara com ara, el més habitual és trobar que les obres s'estructuren en un nombre indeterminat de segments anomenats col·loquialment —i, de vegades, tècnicament— «escenes». Aquestes *escenes* —no cal dir-ho— poc tenen a veure amb les conegudes entrades i sortides de la convenció clàssica. I, amb tot, parlem encara dels *segments visibles* de l'escriptura contemporània.

La divisió en escenes del *drama contemporani* no respon a criteris uniformes ni diàfans: certament hi ha canvis d'espai i salts temporals, com és habitual, però també trobem que el temps no sempre s'ordena cronològicament, ni hi ha un equilibri gaire evident a l'hora de considerar l'extensió de cadascuna de les parts. De més a més, s'hi afegeixen altres criteris de partició: efectes literaris o retòrics diversos (repeticions, per exemple, o repeticions amb variació), presentació d'històries i personatges (aparentment) independents, alternança difusa entre fragments de *realitat* i fragments de *ficció*, etc. En aquest sentit, som més a prop del *quadre* que no pas de l'*acte* o de l'*escena* clàssics. El tret més rellevant d'aquesta mena de composició és la seva naturalesa *fragmentada*, allò que Ubersfeld va definir al seu moment com a «*dramaturgia de lo discontinuo*». Amb aquesta etiqueta, l'autora al·ludia de manera genèrica bona part de la producció dramàtica del segle xx, des de Maurice Maeterlinck fins a Samuel Beckett (una producció que —afirmava— s'organitza en unitats molt més *flexibles* que no pas els rígids segments de la dramaturgia clàssica). Si usem la terminologia més estesa entre els hereus de les teories szondianes, entendrem que Ubersfeld parlava de la gran aventura del *drama modern* i del *drama contemporani*.



Permeteu-me una breu digressió a propòsit d'aquesta qüestió: a final del segle XIX i començament del XX el drama comença a reclamar una conformació dialèctica: davant de continguts històrics mutables calen formes històriques mutables també. Així, la famosa *crisi del drama* —de la forma del drama— neix d'aquesta necessitat dialèctica entre forma i contingut (les noves relacions entre l'home i la societat). En el moment històric en què marxisme i psicoanàlisi es reparteixen la interpretació i la transformació de les relacions entre l'home i el món (SARRAZAC, 2005 : 8-9), l'univers dramàtic que s'ha imposat des del Renaixement —una esfera *d'esdeveniment interpersonal en el present*— deixa de ser vàlid. La pressió dels nous continguts (la separació psicològica, moral, social, metafísica entre l'home i el món) fa trontollar una forma dramàtica dissenyada des d'Aristòtil amb l'objectiu de vehicular un conflicte interpersonal que es resolgui, en un o altre sentit, mitjançant una catàstrofe. Neix el *drama modern*.

L'aventura del drama modern, en definitiva, s'inicia al moment en què la forma tradicional esdevé històricament problemàtica. Si ho haguéssim d'enunciar en una sola frase, definiríem aquesta aventura com *la recerca incessant d'una nova forma*. Trèplev, el dissortat personatge de *La gavina* de Txèkhov, ho expressa d'una manera clara i rotunda: «S'han de trobar formes noves. Necessitem formes noves, i, si no les sabem trobar, val més que ho deixem córrer». Trèplev —Txèkhov, doncs— viu problemàticament la contradicció entre la seva concepció de l'individu i del món i les solucions formals que li ofereix el *drama absolut* (SZONDI, 1988). I treballa per trobar una sortida airosa, òptima.

Szondi i els seus legataris destaquen dues directrius bàsiques en la configuració del *drama modern*: d'una banda, una tendència progressiva, des de la *intersubjectivitat* (pròpia del drama), cap a la *intrasubjectivitat* (cap a l'*íntim*); de l'altra, una gradual aparició de trets èpics. Aparentment, intimitat i distanciament són aspectes contradictoris; ben mirat, però, acaben gairebé sempre confluint: l'aparició de l'*íntim* (del relat introspectiu, del somni, de la confiança i la confessió, de la verbalització impúdica del pensament...) no deixa de posar en evidència el caràcter ficcional de la representació i d'allunyar-la, per tant, de la seva condició dramàtica *primària*.

En definitiva, el *drama d'estacions* expressionista, el *jeu de rêve* strindbergià (SARRAZAC, 1989 : 31-46), el *metateatre* pirandellià, el *drama-conte* hauptmanià, el *teatre sintètic*, parabòlic i funcional dels futuristes o el *teatre èpic* de Brecht, conformen algunes de les troballes *dialèctiques* del *drama*

modern. No només trenquen el caràcter *primari* del drama, no únicament introdueixen *l'íntim* o violenten la progressió causal clàssica; en la mesura que donen autonomia a les seves unitats compositives, preludien l'esclat de la *fragmentarietat* en la dramaturgia contemporània posterior. Avui, com el Trèplev txèkhovià, els autors del *drama contemporani* encara busquen la forma *necessària*. Tanquem el parèntesi.



La *fragmentació* teatral (BATLLE, 2005) moderna i contemporània s'articula en l'ús del *muntatge* i del *collage*: «agrupament d'elements de relats heterogenis que prenen sentit pel fet que ens obliguen a trobar el seu funcionament comú» (UBERSFELD, 1989 : 164). Els dos termes (SARRAZAC, 2005 : 131-136) s'oposen a la noció clàssica del text teatral concebut com un tot orgànic. *Muntatge* és un terme tècnic extret del cinema que suggereix bàsicament la *discontinuitat* entre els diversos elements de l'obra. *Collage* —un terme extret de les arts plàstiques— suggereix la juxtaposició de materials textuais d'origen i essència dispar.⁴ *Discontinuitat* i *heterogeneïtat* s'estenen tant en la dimensió formal com en l'àmbit del contingut.

En altres paraules: la tendència contemporània a produir una seqüenciació visible en diverses escenes d'extensió i composició variable respon a l'evolució del *muntatge* i del *collage* moderns, des de *La ronda* de Schnitzler fins a *La dona d'abans* de Roland Schimmelpfennig; del *Woyzeck* de Büchner a *Atemptats contra la seva vida* de Martin Crimp. Tot plegat, passant per *El cercle de guix caucasià* de Bertolt Brecht, *Traïció* de Harold Pinter o *Hamletmàquina* de Heiner Müller. En les últimes dècades, s'ha definit el *muntatge rapsòdic* (Sarrazac, 1981), en què, la *discontinuitat* i la *heterogeneïtat* cristallitzen en una acurada combinació entre allò que és *èpic*, allò que és *líric* i allò que és *dramàtic*.

Tenim, doncs, una escriptura en *fragments* («grans seqüències») que s'oposa «a un principi essencial de la construcció dramàtica clàssica, el de la progressió i l'encadenament, que vol que l'escena no es quedi mai buida i que tot vagi en la mateixa direcció, la del desenllaç, engendrat amb lògica des del primer moment, per un començament únic» (RYNGAERT, 2002 : 13). La progressió del *drama absolut* obeeix a les regles d'un desenvolupament en el qual cada part engendra necessàriament la següent. El *fragment* contemporani, en

4. I materials no textuais, és clar; en aquest assaig, però, ens referim únicament a l'àmbit de l'escriptura.

canvi, indueix a la «pluralitat, a la ruptura, a la multiplicació de punts de vista, a l'heterogeneïtat», a la possibilitat d'explorar pistes paral·leles o contradictòries. Certament, detectem tècniques de *fragmentació* ja en el Barroc. I també les resseguim en textos premoderns (Musset, Büchner, Kleist...), a les avantguardes, en el teatre èpic o al mal anomenat *teatre de l'absurd*. D'ençà del debat postmodern, però, als anys vuitanta i fins a l'actualitat, s'han multiplicat les escriptures del *desmuntatge* o de la *deconstrucció*. És la conseqüència lògica del *jo escindit* del subjecte contemporani, de la seva perplexitat davant d'un univers opac i inestable, del domini de la perspectiva en l'assumpció del món i del temps (del passat i del present, valorats com a conceptes dinàmics, no fixos, i també del futur, incert i angioixant; totes tres temporalitats recreables, literaturitzables, inverificables...)⁵

2. Una metodologia en dues direccions: anàlisi i composició

2.1. Unitats d'anàlisi. Microseqüències

La divisió preestablerta pel text en «grans seqüències» no sempre proporciona unitats d'anàlisi *còmodes*. O més ben dit, unitats *dúctils* pel que fa a una valoració de l'acció que tendeixi al *détail* (VINAVER, 1993). Davant qualsevol dels *actes* d'un *drama absolut*, podrem valorar sense gaires dificultats la dinàmica de l'acció *d'ensemble* —el seu procés i el seu valor—, el seu caràcter més o menys informatiu o els espais *globals* d'indeterminació que es generen. Amb tot, si volem aprofundir en l'estratègia compositiva —del *ritme* i del *sentit*—, l'ús de les «grans seqüències» no ens en garanteix l'exhaustivitat.

Convé abordar l'anàlisi del text a partir de segments sorgits de la partició d'una «gran seqüència». Segons Vinaver, un cop definit un primer *fragment* (en direm nivell 1, que tant pot correspondre a una «gran seqüència» com a

5. A tall de mostra: els processos de la *memòria* (RICOEUR, 2000; LUCET, 2002) (la personal i la col·lectiva), tan i tan present entre les preocupacions i els textos dels dramaturgs europeus actuals, estan associats —potser sotmesos— a manipulacions diverses (joc de perspectives), als relats de veus dispars, a una dialèctica perversa entre allò que és mutable i allò que és immutable, entre allò que és etern i allò que és efímer, entre la necessitat de l'oblit i la justícia de la reconstrucció... És d'estricta lògica, doncs, que la forma teatral que vehiculi aquesta complexitat a l'escenari sigui fragmentada, discontinua, balbucejant, contradictòria i heterogènia. Però tot això, és clar, és matèria per a un altre capítol.

un altra mena de partició subjectiva), cal procedir a segmentar l'acció a un segon nivell «per poder-la captar millor: decidim (mala sort si a vegades és amb un sentiment d'arbitrarietat) que un segment s'acaba i que en comença un altre quan hi ha, per exemple, un canvi de tema, o de to, o d'intensitat, o d'interlocutors dins del diàleg» (896). Aquesta segmentació (nivell 2) és *arbitrària* pel simple fet que parteix d'una lectura particular del text: cada receptor imagina, delimita i interpreta a la seva manera la *situació d'enunciació* que *embolcalla* un determinat *enunciat* (que el converteix en discurs). Configura, doncs, una representació virtual privada davant la paraula impresa; visualitza mentalment els moviments, l'escenografia o els canvis de llum; especula sobre les segones intencions o el no-dit dels personatges, i, per tot plegat, detecta (o proposa) *marques d'obertura* i *marques de clausura* (ROSELLÓ, 1999 : 129) en diversos punts del text. En definitiva, el receptor decideix quin element és rellevant i quin no a l'hora de proposar una segmentació útil: els canvis de to o d'intensitat —que diu Vinaver—, però també les modificacions en l'objectiu del subjecte o en l'estratègia d'alguns dels locutors, la introducció d'un nou motiu temàtic, etc.⁶

Els *segments* de Vinaver són les «microseqüències» d'Ubersfeld: unitats produïdes en funció de cada lector, o millor, de cada lectura; en funció de l'atribució de sentit. «A l'interior d'una escena extensa», diu Pavis al seu conegut diccionari, «sovint és fàcil comptabilitzar diversos moments o seqüències segons un centre d'interès o una acció determinada» (PAVIS, 1980 : 436). Fet i fet, la «microseqüència» pot ser considerada com «una forma-sentit que no es constitueix de manera rigorosa fins al moment de la representació» (UBERSFELD, 1989 : 168). Real o virtual, és clar. No cal dir que Ubersfeld també fa la seva llista —no exhaustiva— de criteris de segmentació: per la gestualitat (apuntada en les didascàlies o en les aportacions imaginàries —virtuals— del lector), per les articulacions de contingut del discurs (fases d'un raonament, d'una discussió...), pels *moviments passionals* (que es poden advertir en els canvis sintàctics: pas del present al futur, de l'assertió a la interrogació o a l'exclamació...) i, de manera més general, pel mode d'enuncia-

6. A l'hora de microseqüenciar (i d'analitzar les microseqüències), podem aplicar també algunes perspectives pròpies de «l'anàlisi de la conversa» (KERBRAT-ORECCHIONI, 1990: 214-218; TUSÓN VALLS, 1995; ROSSELLÓ, 1999: 133-137): modificació del nombre o la natura dels locutors, unitats espaciotemporals en la conversa, modificació temàtica, repartició de l'ús de la paraula... És interessant veure com Kerbrat-Orecchioni, en aquest sentit, defineix la seqüència com «un bloc d'intercanvis relligats per un alt grau de coherència semàntica i/o pragmàtica» (218).

ció en el diàleg (interrogatori, súplica, ordre...).⁷ En conjunt, però, resulta insuficient per descriure un procediment complex, mental, en el qual intervenen factors múltiples i no sempre nítids. I menys quan parlem de *drama contemporani*.

D'altra banda, hi ha casos —com és el de Vinaver— en què la segmentació no s'atura al nivell 2 sinó que arriba a la dimensió molecular del text, a la rèplica (nivell 3). És una immersió agosarada i exigent cap al detall, que, per descomptat, no sempre és indispensable. Dependrà de la nostra posició i del nostre objectiu a l'hora d'abordar el text. En qualitat de què el llegim? Com a actors? Com a crítics? Traductors? Directors? Filòlegs? Una combinació de tot plegat? Sigui com sigui, el més important és comprendre que qualsevol posició receptiva i qualsevol nivell de segmentació admet les preguntes que Vinaver proposa per a les seves *microaccions*. Les transcrivim adaptant-les a aquesta afirmació:

- a) Què passa d'una rèplica (o segment) a l'altra i a l'interior de la rèplica (o segment)? Quin moviment/canvi ha tingut lloc per permetre el pas d'una posició a la posició següent?
- b) Com s'ha produït (mitjançant quina *figura textual*)?
- c) Quins lligams funcionals hi ha entre, d'una banda, les microaccions (o accions, si parlem d'un segment superior a la rèplica) i, de l'altra, els esdeveniments, les informacions i els temes?

Podem generar, tenint en compte l'objectiu i l'esperit que inspiren aquestes preguntes, un esquema analític més complet, més exhaustiu?

Patrice Pavis, per exemple, no ho acaba de desenvolupar. En un estudi relativament recent (2002) en què duu a terme una agosarada proposta d'anàlisi textual, tracta la problemàtica de la seqüenciació només de passada. D'entrada, tan sols esmenta —no defineix (cosa que sí havia fet al diccionari) — les *seqüències*, les *escenes*, els *actes* i els *quadres*; els cita en un apartat titulat «Tipologies de la paraula» (on tracta la tria de formes verbals, la repartició de la paraula entre els locutors, la consideració de la paraula com a vers o prosa, la consideració de l'enunciat com a monòleg, diàleg, tirada, soliloqui,

7. Ubersfeld (168) també al·ludeix a la divisió barthiana (BARTHES, 1964) entre seqüències *nucli* i seqüències *catàlisi*, que mantenen una relació jeràrquica. De fet, «totes les seqüències catalítiques són, en certa manera, el desenvolupament retòric (verbal i icònic) de les seqüències nucli». Una distinció que, aplicada a l'escriptura dramàtica, no sempre té una articulació i una utilitat clares.

etc). La *segmentació* visible del text, en definitiva, és valorada simplement com una *propietat específica* del diàleg. «Tipologies de la paraula» forma part del requadre «Textualitat», integrat en l'esquema global de la proposta pavisiana. Segons diu el mateix autor, es tracta d'un requadre encara extern a les *profunditats* del contingut dramàtic. És a dir: extern al nivell discursiu (temàtica i intriga), narratiu (dramatúrgia i falla), actancial (esdeveniments, accions i actants), ideològic i inconscient (tesis i continguts latents). Abans d'accedir a aquestes profunditats, més abstractes i menys accessibles —diu Pavis—, el lector de l'obra dramàtica ha d'observar la manifestació lineal i visible del text, la seva superfície, la qual resulta a la vegada de la seva textualitat (de les seves marques estilístiques, dels seus procediments literaris...) i de la projecció mental de la seva *teatralitat*.

L'adscripció de l'estudi de la seqüenciació a aquest nivell superficial d'aproximació es pot entendre mínimament en la mesura que Pavis parla de «segmentació visible», és a dir, de seqüències grans i mitjanes. Certament: la segmentació en «microseqüències», pel simple fet de comportar una determinada *lectura* de l'obra, es capbussa més enllà de la superfície textual i se submergeix en aquesta enunciada *projecció de la teatralitat*. Així doncs, s'insereix de ple en l'anàlisi de la intriga, la temàtica o la ideologia de l'obra. Malauradament, Pavis tampoc no s'hi capbussa. I ho trobem a faltar. Perquè el que sembla evident és que, en cap moment, no dubta de les possibilitats de la seqüenciació com a instrument d'anàlisi en fases de treball aprofundit. No més cal consultar la veu «segmentació» del seu conegut *Diccionari del teatre*. I per si encara teníem dubtes, en un altre lloc de la seva proposta, Pavis descriu la intriga com un «encadenament dels esdeveniments de l'obra, de la part narrativa i figurativa de l'estructura discursiva, i sobretot de la segmentació del text». I, més interessant encara, acaba esmentant la diferència entre la «segmentació exterior» visible, «aquella dels actes, escenes, quadres, seqüències, fragments» i la «segmentació interior» que no té perquè coincidir amb l'anterior. Aquesta darrera, la defineix com el resultat de la combinació de diversos ritmes (narratiu, retòric, dramatúrgic, respiratori) «que el lector s'esforça per reconstituir» (16). Insistim: és una llàstima que no arribi a desenvolupar a fons totes aquestes brillants intuïcions.

2.2. Seqüenciació i receptor implícit

Si relacionem adequadament els dos apartats d'aquest article (1 i 2), es fa evident que encara tenim una qüestió pendent:

1. Podem generar un esquema analític, que sigui útil també per al *drama contemporani*, a partir d'una seqüenciació a diversos nivells?

I en proposarem una altra:

2. Podem definir una determinada metodologia d'anàlisi de seqüències i, al mateix temps, aplicar els seus principis per a l'articulació d'una estratègia compositiva del text dramàtic?

Mirarem de respondre-les totes dues afirmativament proposant un esquema de treball. Abans, però, ens caldrà un petit parèntesi a propòsit d'un concepte específic: el *receptor implícit*.



Les teories fenomenològiques assenyalen amb insistència que cal tenir en compte, no tan sols el text sinó tota la xarxa d'actes que comporta la seva recepció. «L'obra d'art —diu Wolfgang Iser (1989 : 149)— és la constitució del text en la consciència del lector». És des d'aquesta perspectiva pragmàtica que cal valorar les decisions produïdes pel receptor en *l'acte de lectura*. Però també l'oferta anterior a aquestes decisions. Això és: l'estratègia o disseny que l'autor, conscientment o inconscientment, ha inscrit a l'interior del text en l'acte de creació; allò que l'estètica de la recepció ha designat com a *lector o receptor implícit*. Encara hi ha lectors convençuts que l'obra literària exposa alguna cosa, i que la significació d'això que exposa existeix independentment de les diverses *reaccions* que el text pugui generar en el receptor. Però —es pregunta Iser—, i si aquesta significació, independent de qualsevol *actualització*, només fos una determinada lectura del text que s'ha acabat identificant (històricament) amb ell? El *procés de lectura* és el procés d'actualització d'una obra, les significacions de la qual tan sols es poden generar en aquest *procés*, en la interacció entre text i lector. En *diferents* èpoques, l'obra és compresa de forma *diferent* per *diferents* lectors. Així, processos consolidats —fixats en una època— es desplacen històricament cap a nous horitzons i es modifiquen, es *corregeixen*.

Segons Iser, el text conté —o hauria de contenir— les condicions necessàries per produir diversitat d'actualitzacions (*concrecions*). La qual cosa no significa que el text —i, per tant, l'autor— prevegi els avatars històrics de la seva recepció. És el lector qui produeix les innovacions, però això fóra impossible si l'obra no contingués *espais buits* per fer possible «el joc interpretatiu i l'adaptació variable del text» (ISER, 1989 : 139). Tan sols els *espais buits* garanteixen la participació del lector en la realització i la constitució del sentit dels esdeveniments: «el component buit del text es converteix en la con-

dició bàsica de la seva realització». Lògicament, cal estudiar les estructures per les quals es produeix en el text aquesta *indeterminació*. Com es *descobreix* —però també com es construeix— el receptor implícit?

Posem un exemple que ens permeti relacionar tot això amb el tema de la *seqüenciació*: la divisió en seqüències —grans o mitjanes, és a dir, en gran mesura visibles— té diversos efectes possibles. El lector, d'entrada, té temps per recobrar l'alè en les pauses. D'altra banda, els talls, si bé són útils «per marcar transicions entre diferents temps o llocs en l'acció» (LODGE, 2006 : 245), comporten —gairebé sempre al final d'acte o d'escena— figures textuais destinades a subratllar-ne efectes de sorpresa o de suspens. Així mateix, l'inici de seqüència també pot comportar efectes destinats a graduar l'interès. L'inici d'una nova seqüència, posem per cas, pot tenir «un efecte expressiu o retòric molt útil» —diu Lodge referint-se a la narrativa— «si té un encapçalament textual, en forma de títol, cita o resum del contingut». ⁸ Per consegüent, la seqüenciació visible comporta diverses possibilitats de suspensió (d'organització) de l'interès: introducció de personatges després del tall, noves línies d'acció que creen interrogants sobre la connexió futura amb allò que ja s'ha esdevingut o que ja sabem, etc. Fins i tot una «dramatúrgia en quadres ha d'assegurar el suspens, ha de deixar veure que alguna cosa passarà ja que, si no fos així, l'espectador marxaria de la sala» (UBERSFELD, 1989 : 165). La seqüenciació, per tant, és un element de primer ordre a l'hora de dissenyar el receptor implícit.

Aquesta breu explicació es concentra en la *trama* visible del text. Certament: podem estudiar la *macroestructura* del text en un primer estadi d'observació del receptor implícit. Tanmateix, l'anàlisi no queda completa fins que no accedim al nivell de la *microestructura*, o dit d'una altra manera, de les microseqüències o segments.



En el següent punt, proposem un esquema que apunta, de manera provisional i esquemàtica —deixem per a una segona entrega el desenvolupament

8. A tall de mostra: en la reconeguda obra teatral de l'australià Andrew Bovell, *Spiking Tongues* (1996), totes i cadascuna de les «grans seqüències» vénen precedides d'un encapçalament que, a manera de tràiler fílmic, sedueix el lector promentent-li una acció atractiva. L'enunciat ens avança el contingut del segment, però no aporta «tants detalls com per anul·lar-ne l'interès» (LODGE, 2006 : 244-245). O, dit d'una altra manera, l'interès es desplaça de l'interrogant pur sobre el futur a l'interrogant impur sobre el passat: com s'ha esdevingut allò que ja sabem que s'ha esdevingut?

de cadascun dels seus apartats—, una possibilitat d'anàlisi sobretot pensada per al *drama contemporani*, però igualment vàlida per a altres plantejaments dramàtics més canònics. S'hi integren aspectes habituals de l'anàlisi semiòtica de l'acció dramàtica amb d'altres de base estrictament pragmàtica (d'aquí les precisions de l'apartat 2.2.) De fet, es tracta d'una proposta que pretén proporcionar eines, tant de cara a l'anàlisi com de cara a l'escriptura d'un text, a partir d'un procés previ de seqüenciació. Cal aclarir que, pel simple fet de referir-nos a escriptura contemporània, l'esquema proposat qüestiona la idea de *la part pel tot* postulada en l'assaig vinaverià. No sembla viable defensar-la quan es tracta d'accedir, no al *détail*, sinó a l'*ensemble* de l'obra. L'heterogeneïtat de les parts en el *drama contemporani* en dificulta la validesa.

D'altra banda, l'elecció del *fragment útil* esdevé, en la nostra proposta, molt poc rígida. Si d'una estructura clàssica gairebé sempre se'n deriva la necessitat de microseqüenciar les «grans seqüències», d'una escriptura contemporània no se'n dedueix obligatòriament el mateix. Tot dependrà de l'*essència* de cadascuna d'aquestes noves parts visibles, i evidentment també de l'extensió i de la relació amb la resta de les unitats. En definitiva, l'anàlisi del *drama contemporani* comportarà, força vegades, l'assimilació entre «grans seqüències» i «microseqüències».

2.3. Escriptura i anàlisi de seqüències (un esquema)

Prèvies

En primer lloc, cal tenir clar que segmentar —com diu Pavis— «no és una activitat teòrica perversa i inútil que destrueix la impressió de conjunt; al contrari, és prendre consciència de com s'ha fabricat l'obra i apropiar-se'n del sentit, preocupant-se per partir de l'estructura narrativa escènica, lúdica, i per tant, específicament teatral» (1980 : 436-437).

Segon: ja hem pogut comprovar que la definició d'unitats en el procés de lectura no és senzill. No ens refiem dels segments visibles que proposa el text (i l'autor) i, força cops, decidim anar més enllà i segmentar-los subjectivament en unitats més o menys extenses (en funció de l'objectiu de la nostra lectura). A partir d'aquí, les preguntes de Vinaver donaven alguna pista: què passa en aquest segment?, quines informacions dóna?, quins motius presenta?, quines *figures textuais* hi utilitza?

Tercer: i si nosaltres som els autors? Podem preveure unitats en el procés de composició? De ben segur que tampoc no és fàcil, però, per què no intentar-ho? Es tracta simplement de proposar una estructura de seqüències en un estadi previ a l'escriptura del text. Podem dissenyar l'obra —i el seu *receptor implícit*— tenint en compte la xarxa de relacions que estableixen els seus encara hipotètics fragments?

ESCRITURA / ANÀLISI DE TEXTOS

Primera fase (o fase prèvia)

(Preguntes que cal plantejar al conjunt de l'obra —escrita o en projecte— abans de procedir a l'anàlisi o al disseny de seqüències).⁹

a) —L'acció de l'obra és unitària i centrada, o bé plural i no centrada? («Hi ha un problema que clami una solució, un nus que requereixi un desenllaç, un enigma que requereixi un aclariment, una intriga que s'hagi de desembullar, una espera a la qual donar resposta, un conflicte que busqui una sortida [o bé] l'acció en el seu conjunt és plural, acentrada»).

—L'acció avança per encadenament de causes i efectes?, el moviment de la peça respon a un principi de *necessitat (obra-màquina)*? O bé l'acció de conjunt progressa per juxtaposició de microaccions discontinües (*obra-paisatge*)?

—Temporalitat: el present és un punt d'unió entre passat i futur (tots tres formen un temps continu)? O bé el present manté una relació atzarosa amb els elements del passat i del futur? És a dir: l'acció de conjunt és una successió d'instantis discontinus?

b) —Hi ha una història que calgui restituir? Hi ha una història restituïble? Hi ha un subjecte definit i unívoc?

—En cas que les respostes tendeixin al sí: quins punts determinants conté la història? (accident, subjecte, conflicte, nusos dramàtics, clímax, desenllaç, etc)? Coincideixen aquests punts d'inflexió amb els punts d'inflexió de la trama (macroestructura)?

—En cas que les respostes tendeixin al no: per què costa definir la història?, per què costa delimitar un subjecte unívoc de l'acció dramàtica?

—Quan la història no és restituïble (o no ens ho sembla), com es con-

9. En determinats aspectes, algunes d'aquestes preguntes estan relacionades amb allò que Michel Vinaver (1993) anomena «eixos dramàtics».

templa el disseny del receptor implícit (al nivell de la trama) per mantenir l'interès? (Aquesta anàlisi, tal com hem dit més amunt, sempre és provisio-
nal; per valorar de manera completa la construcció del receptor implícit, caldrà aplicar la segona fase, és a dir, l'anàlisi de les seqüències).

c) —Densitat d'informacions i esdeveniments: és forta o feble?

d) —Els eixos temàtics (vegeu punt 4) formen una xarxa que participa del sistema generador de la tensió de l'obra? O bé la seva funció és tan sols de *vestir* la intriga?

e) —Podem definir un cert *model* espacial per a l'obra?¹⁰

f) —L'espectador. Avaluació global de la *ironia dramàtica*: els personatges saben menys coses que l'espectador? O bé hi ha igualtat de condicions (o el personatge en sap més coses)?

g) —Figures literàries bàsiques. Exemple: s'usa el malentès a nivell general (generador de suspens global)? O bé no s'usa, o només s'usa a nivell local microtextual? I l'atzar? I la sorpresa? I el dilema?, etc.

h) —Sostracció: tota l'obra es basa en un principi de *suspensió* informativa? Aquest dèficit és identificable i exposat (més o menys tard)? O bé és difús, potser escamotejat?

i) —La ficció teatral és tancada o oberta? El personatge té una identitat pròpia, diferenciada dels altres personatges, de l'actor que el representa, de l'autor, de l'espectador? Hi ha una il·lusió teatral a l'interior mateix de la convenció teatral? O bé s'aboleixen les línies de separació entre allò que és imaginari i allò que és real, entre la història representada i la representació, entre el personatge i l'actor-autor-espectador, entre el lloc de l'acció i l'escena?

10. Un *model espacial* (veure SANCHIS, 2002 : 234-236) representa un sistema de significacions i valors que té a veure amb la visió del món pròpia de l'autor i també amb la seva voluntat expressiva. Procediment: cal detectar i/o caracteritzar l'existència de com a mínim dos segments espacials en relació d'oposició (en el conjunt de l'obra i/o en cada seqüència). Els seus components i qualitats poden esquematitzar-se segons el principi d'una simetria invertida. La zona fonamental del *model espacial* és el límit o frontera entre els dos espais oposats que el constitueixen. Així, l'acció dramàtica implica la *transgressió* real o virtual de la naturalesa teòricament immutable del *model*. Al voltant del *model espacial* (i de la seva possible transgressió), s'organitzen els temes, les imatges, les accions, els personatges, els sentiments i els objectes que omplen el microcosmos dramàtic.

Segona fase (anàlisi de seqüències)

(A partir de la divisió de les «grans seqüències», de la trama en fragments més petits. I, si cal, aquests en segments encara més petits. Parlem, en tots dos casos, de microseqüències).

Punt 1. Seqüenciació. Delimitació d'unitats de treball: segments.

Punt 2. Acció. Considerar, en primer lloc, el segment a partir dels termes següents:

- a) Què passa entre l'inici i el final del segment? Quin moviment s'ha produït per poder passar d'una situació de partida a la situació present? Quin és el *canvi*?
- b) Qui és el subjecte en aquest segment? Quin és el seu objectiu? Per què? Què fa per aconseguir-ho? Què s'oposa a aquesta *línia de desig* durant la seqüència? Què l'afavoreix?
- c) I la resta de personatges?
- d) Dificultat d'establir un subjecte o un subjecte únic. Per què?

Punt 3. Dialèctica Informació/Expectativa

3.1. Informacions

- a) Quins lligams funcionals hi ha entre l'*acció* del segment, d'una banda, i les *informacions* i els *temes* de l'altra?
- b) Quines figures textuais intervenen en aquests lligams? (vegeu punt 6)
- c) Quina informació es dóna en aquest segment?
- d) De quina manera?
Estat de la informació: és fragmentada?, ambigua?, suposadament completa?, enganyosa (amb reconeixement *a posteriori*)?, la informació és explícita o inferida?, com es regula la *morositat informativa*?, com s'installa la *ironia dramàtica*?, densitat forta o feble de les informacions?
- e) Què dóna la informació?
 - El text: informació dita.
 - Les accions no verbals dels personatges (didascàlies, o presumpció del receptor en un procés d'escenificació virtual).
 - L'escena (altres llenguatges escènics: didascàlies o presumpció del receptor en un procés d'escenificació virtual).

3.2. Expectatives

Nivell referencial: a l'escenari pren forma «un determinat segment del “món”, més o menys afí a la imatge o model que el receptor té de la realitat, pròxima o remota, recognoscible o imaginable» (Sanchis, 2002 : 249-254). Això condiona les expectatives del receptor, que *interpreta* l'obra en funció d'aquesta imatge.

Nivell generatiu: «el que resulta de la cooperació entre text i receptor». Hipòtesis sobre la identitat dels personatges, la relació que s'estableix entre ells, el seu passat, les seves intencions, les raons de la seva presència i de la seva conducta, etc. Tot plegat genera una situació dramàtica que «progressa cap enrere i cap endavant en la línia temporal. El receptor coordina dades de naturalesa més o menys concreta per suposar un passat, al mateix temps que en registra de susceptibles de projectar-se cap al futur». Les dades i les expectatives generades per elles —suport de l'interès del receptor—, «poden veure's confirmades o refutades pel desenvolupament posterior». ¹¹

Nivell identificador: grau d'implicació subjectiva del receptor respecte a les accions i omissions dels personatges: «Els valors ètics explícits o implícits que regulen la conducta dels personatges, així com els registres emocionals que manifesten i/o susciten com a conseqüència de la seva posició en l'esquema de forces que desplega la trama, provoquen un grau més o menys elevat d'implicació subjectiva per part del receptor». ¹²

11. Aclariments: en el procés de la lectura, el receptor *emmagatzema* dades, les usa o les *reté*; per tant, espera (o *expecta*). A mesura que avança, es produeix una actualització diversificada, múltiple, dels continguts de les *retencions*. Tal com diria Iser, això significa que el que és recordat es projecta en un nou horitzó (un horitzó que no existia en el moment en què la informació va actuar com a *estímul* per primer cop). Els continguts de la memòria, doncs, es transformen, ja que el nou horitzó els farà aparèixer sota una altra llum. En definitiva, l'actualització d'allò que és recordat estableix noves relacions, les quals influeixen en l'orientació de la nova *espera* despertada per l'enunciat. D'aquesta manera —diu Iser—, cada instant de la lectura és una dialèctica de *protencions* i *retencions*, entre un horitzó futur i buit que s'ha d'omplir i un horitzó establert que es destenyeix contínuament. En aquesta dialèctica s'actualitza el potencial implícit en el text. Cal no oblidar que el procés de lectura suposa un seguit d'opcions particulars mitjançant les quals es produeixen una mena de connexions o altres. «En definitiva, el potencial del text excedeix qualsevol realització individual en la lectura» (ISER, 1989 : 153).

12 Aclariments: el *punt de vista*, en narrativa, és fonamentalment un assumpte entre l'*autor/narrador* (*veu*) i el *personatge*; el caràcter primari, no mediat, del dra-

Nivell estètic: relació amb una determinada tradició (teatral, literària, cultural, etc), bé per continuar-la, per modificar-la o per negar-la. L'obra «opta per determinats principis formals —gènere, estil, convencions, recursos...— i sol·licita l'aquiescència del receptor pel que fa al sistema d'equivalències entre text i “món”».¹³

Punt 4. Eixos temàtics

Delimitació d'elements temàtics (aïllats o en xarxes). Podem planificar el procés temàtic —l'organització i dosificació de *temes* i *motius*— al llarg de les seqüències. Ens referim a unitats de *contingut* més o menys etiquetables i recurrents. Per exemple, a *L'hort dels cirerers* de Txèkhov, els jocs d'infantesa, la vida a París, la urbanització dels terrenys, el flirteig de Vària i Lopakhin, etc. Cal valorar si els temes i motius vehiculen l'acció, se serveixen en l'acció o bé només serveixen d'embolcall a la intriga.

Punt 5. L'espai

Veure com l'espai *contribueix* a definir el conflicte i a *activar* l'acció de la seqüència.

ma, en canvi, centra la qüestió de la perspectiva en la relació entre *personatge* i *receptor*. Es tracta de *percebre* el *punt de vista* —la constel·lació de *punts de vista*— dels diversos personatges sobre el món. La qual cosa deriva irremeiablement en la instauració de corrents identificadors. De fet, en la majoria de les situacions dramàtiques l'espectador refusarà d'*adoptar* plenament el punt de vista d'un personatge: s'accontentarà amb associar-s'hi parcialment i provisionalment, en un grau variable. Així, mai no hi ha una coincidència perfecta entre el punt de vista de l'espectador i el del personatge. Un exemple: quan l'espectador sap (o creu saber) que un personatge s'equivoca, la distància entre el *punt de vista* del personatge i la seva focalització augmenta a *nivell cognitiu*. Paradoxalment, podrà disminuir a *nivell afectiu*, en funció de la pietat o la simpatia que l'espectador projecti cap al personatge que és víctima d'un error (Barko i Burgess, 1988).

13. Sanchis afegeix un cinquè «pla sistèmic» segons el qual l'obra es regeix per un «principi de retroalimentació propi dels sistemes, de manera que les estratègies textuals operen com impulsos, amb un efecte que fa que el receptor “retorni” al text» tot generant nous impulsos. No incloem aquest «pla» a la taula en la mesura que la dimensió sistèmica no deixa de constituir un principi essencial (aglutinador) dels altres quatre plans o nivells.

Punt 6. Figures textuais

Formes de composició de la paraula.

Per quins mitjans lingüístics s'esdevé l'acció (ús i combinació de figures textuais)? Exemples (a partir de Vinaver (1993 : 901-904)): atac, defensa, resposta i esquivada (duel), *moviment - cap a*, duo (grup de rèpliques de *moviment - cap a*), interrogatori, cor, relat, argumentació, professió de fe, anunci, citació, soliloqui, adreçar-se al públic, *iteració* (efecte de ritme, repetició de mots, d'estructures sintàctiques, de referències de contingut...), efecte mirall (eco), repetició amb variació, fulguració (forta sorpresa, inesperada —amb relació al material textual precedent—), etc.

Amb tot, més enllà de Vinaver, les *figures textuais* s'haurien de poder detectar, definir i etiquetar a partir d'una experiència subjectiva de lectura.

Punt 7. (Només en el cas d'un text a fer). Recapitulació, reescriptura i escriptura sense disseny previ

Recapitulació: després d'escriure una seqüència i abans d'abordar la següent segons el disseny previst, és recomanable de fer una *recapitulació* o *estat de la qüestió*: quines informacions hem donat?, de quina manera?, quines expectatives hem obert?, com hem jugat amb l'espai?, com hem articulats els temes?, etc.

Si hem fet un disseny global previ de totes les seqüències, aquesta recapitulació ens serveix per ajustar i evitar desviacions (o bé reorientar). Si dissenyen a mesura que escrivim, la recapitulació és indispensable i ens permet generar un esquema de treball del tipus *disseny de seqüència* —escriptura de la seqüència, disseny de seqüència— escriptura de la seqüència, etc. En el procés d'escriptura de les escenes gairebé sempre modifiquem les previsions inicials del disseny.

Reescriptura: en un procés d'escriptura, tot disseny és provisional i necessàriament limitat. El procés de reescriptura de les escenes il·lumina aspectes imprevistos i en poleix de previstos. La reescriptura d'un text és potser la part més important del procés de creació.

Esriptura sense disseny: lògicament, l'escriptura creativa pot sorgir sense un pla previ, sense una història prèvia, sense un disseny previ, a partir d'estímul i situacions d'escriptura diversos. En aquest cas, el coneixement de les eines exposades s'activa automàticament —de manera no sistemàtica— en el procés d'escriptura, però, sobretot, en els processos de reescriptura. La definició del present esquema no suposa cap escala de valors a l'hora de definir possibles vies i opcions de creació.

Referències bibliogràfiques

- BARKO, Ivan i BURGESS, Bruce (1988): *La dynamique des points de vue dans le texte de théâtre*. París: Lettres Modernes.
- BARTHES, Roland (1964): «Éléments de sémiologie». Dins *Communications*, núm. 4.
- BATLLE, Carles (2005): «Notes sobre la fragmentació en el drama contemporani I». Dins (*Pausa.*), Barcelona, núm. 21, juny 2005, pp. 115-126.
- CARMONA, Ramón (1993): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CASETTI, Francesco i DI CHIO, Federico (1996; primera edició 1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luís (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A.
- ISER, Wolfgang (1989): «La estructura apelativa de los textos» i «El proceso de lectura». Dins Rainer Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp: 133-148 i 149-164.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1990): *Les interactions verbales*, I. París: Armand Collin.
- LAVANDIER, Yves (1997; primera edició 1994): *La dramaturgie*. París: Le Clown et l'Enfant Editeurs. En castellà a Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren.
- LODGE, David (2006, primera edició 1998): *El arte de la ficción*. Barcelona: Ediciones Península.
- LUCET, Sophie (2002): «Mémoires en fragments». Dins *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*. Études Théâtrales: Louvain-la-Neuve, núm. 24-25, 2002, pp: 49-58.
- MCKEE, Robert (2002): *El guió*. Barcelona: Alba editorial.
- PAVIS, Patrice (1980): *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- (2002): *Le théâtre contemporain*. París: Éditions Nathan.
- RICOEUR, Paul (2000): *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Seuil.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (1999): *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*. València/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2002): «Le fragment en question». Dins *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*. Études Théâtrales: Louvain-la-Neuve, núm. 24-25, 2002, pp. 13-17.

- SANCHIS SINISTERRA, José (2002): «El espacio dramático» i «Dramaturgia de la recepció». Dins José Sanchis Sinisterra: *La escena sin límites*. Guadalajara, pp: 234-236 i 249-254.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1981): *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausana: Éditions de L'Aire (reeditat per Circé Poche, 1999.)
- (1989): *Théâtres intimes*. Actes Sud.
- (ed.) (2005): *Lexique du drame moderne et contemporain*. París: Circé. En català, Barcelona: Institut del Teatre, 2008 (en preparació).
- SZONDI, Peter (1988): *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Barcelona: Institut del Teatre. En castellà, *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Barcelona: Destino, 1994.
- TUSÓN VALLS, Amparo (1995): *Anàlisi de la conversa*. Barcelona: Empúries.
- UBERSFELD, Anne (1989): *Semiòtica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- VINAVER, Michel (1993): *Écritures dramatiques*. Actes Sud.

