

La segmentación del texto dramático contemporáneo (un proceso para el análisis y la creación)

Carles Batlle



Más allá de teorías y tendencias hermenéuticas, la práctica de la segmentación goza de una larga tradición en el ámbito dramático. Solemos aplicar procedimientos de secuenciación similares en contextos diferentes. Por ejemplo: cuando *leemos* el texto dramático, o cuando, en calidad de actores, trabajamos nuestro *papel*, o cuando distribuimos, como directores de escena, un calendario de ensayos... La lectura del texto dramático *au ralenti* –réplica por réplica– que propone Vinaver (1993), por ejemplo, no se aleja demasiado del análisis de microacciones que propugna buena parte de la deriva contemporánea de las teorías interpretativas stanislavskianas. No es necesario decir que también ha habido importantes tradiciones críticas preocupadas por la necesidad de delimitar unidades de significación textual. En este sentido, la más destacada ha sido la tradición semiótico-estructuralista, que ha postulado una compleja articulación de unidades de contenido, para observar sintagmática y paradigmáticamente a fin de comprender la totalidad del artefacto textual. La insuficiencia de este modelo se plantea cuando se accede al nivel *superficial* del discurso, o cuando, más allá del texto, sumergidos en el estudio del espectáculo teatral, hallamos que la «polifonía informacional» de la representación problematiza tanto la segmentación sincrónica en distintos lenguajes como la delimitación de unidades de representación diacrónicas.

Actualmente, superada ya la vieja escisión entre texto teatral y escena, el *drama contemporáneo* ha 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 (el texto, organizado también como un *montaje* de *materiales* heterogéneos, interactúa con el resto de lenguajes escénicos sin prerrogativas jerárquicas). Hablamos de una textualidad *postdramática* (LEHMANN, 1999) que se distingue por cierta tendencia a eludir la idea de *representación* (se integra en un espectáculo que a menudo es pura *presentación escénica*), por su discontinuidad (*fragmentación*), su pluralidad (heterogeneidad) o su tendencia hacia la *narratividad*.

Esta definición provisional –y que iremos matizando– del texto dramático contemporáneo, ¿cómo afecta a los procesos de segmentación de la obra en el momento del análisis? ¿Son necesarios procedimientos diversificados ante textos clásicos o contemporáneos?

Pero empecemos por el principio: ¿cómo generar una propuesta de análisis textual a

partir de un proceso inicial de secuenciación?

1. Secuenciación y drama

1.1. Criterios básicos

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, 1999 : 129). Este bloque conforma una unidad sintagmática que facilita tanto la aproximación a las *grandes estructuras* como a las *microestructuras* de la obra.

De entrada, resultará útil resumir la clasificación establecida por Anne Ubersfeld en su conocido tratado de *Semiótica teatral* (1989):

Grandes secuencias	<p>El texto dramático suele proponer una división <i>visible</i> en «grandes secuencias». Esta segmentación comporta una interrupción evidente de «<i>todas las redes del texto y de la representación</i>» (162). La separación entre dos «grandes secuencias», en el texto, viene dada por un blanco textual (o por la inscripción de un nuevo acto o cuadro). En la representación, el corte se produce mediante la oscuridad, el telón, la cortina, la inmovilización de los actores, etc.</p> <p>Las «grandes secuencias» pueden ser, fundamentalmente, <i>actos</i> o <i>cuadros</i>.</p>
Secuencias medianas	<p>En el teatro <i>clásico</i>, la «secuencia mediana» viene también textualmente determinada. Es una unidad jerárquica inferior al <i>acto</i> y se inscribe en él con el nombre de <i>escena</i> (entradas y salidas de los personajes). En una dramaturgia en <i>cuadros</i> la definición de las «secuencias medianas» es menos precisa. En lugar de entradas y salidas, la segmentación suele responder a la evolución de los <i>intercambios</i> entre personajes. En una dramaturgia en <i>cuadros</i>, la distinción entre «grandes secuencias» y «secuencias medianas», y entre «secuencias medianas» y «microsecuencias» no siempre es diáfana.</p>
Microsecuencias	<p>Se «podría definir 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 sentido al texto.</p>

1.2. Actos y cuadros

Los *actos* corresponden a las partes visibles de una escritura *estrictamente dramática*.¹ El *acto* dramático tiende hacia 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 con el encadenamiento lógico y, sobre todo, no será tenido en cuenta, contabilizado» (UBERSFELD, 1989: 163).

El *cuadro*, por el contrario, «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, ponen en evidencia la discontinuidad del relato. Oponiéndose a la *forma cerrada* del *drama absoluto*, la estructura en *cuadros* remite a un principio organizador externo, evidencia el carácter ficcional/representacional y provoca –siguiendo la terminología brechtiana– el «distanciamiento» del receptor. («Lo discontinuo que impuesto por el cuadro detiene la acción y nos obliga a reflexionar al no permitir que nos arrastre el curso del relato».)² La discontinuidad que impone el cuadro hace que se detenga la acción y nos obliga a reflexionar, ya que no nos permite que nos arrastre el curso del relato.

Por todo ello, la dramaturgia en *cuadros* queda circunscrita a las excepciones históricas del *drama absoluto* (véanse los capítulos introductorios de Szondi, 1988) y, sobre todo, a buena parte de las distintas formulaciones del *drama moderno* y del *drama contemporáneo*.

1.3. Actos dramáticos y logísticos

Algunas teorías que se han aproximado al estudio de la dramaturgia desde cierta perspectiva transdisciplinar han confrontado principios y procedimientos dramáticos de la escritura teatral con la escritura cinematográfica³ o con la escritura de cómics, y viceversa. En este sentido, Yves Lavandier (1997: 128-167), partiendo –y a la vez cuestionando– la conocida teoría de los tres actos cinematográficos, propugna una división del drama en tres «actos dramáticos». Estos *actos* no necesariamente deben corresponder a los actos («grandes secuencias») visibles de la obra, lo que él denomina «actos logísticos». Si admitimos –dice que la obra dramática explica la tentativa de un sujeto por alcanzar un objetivo general, que este objetivo tiene que ser conocido por el espectador «y que difícilmente se puede conocer desde el primer segundo de la obra», entonces resulta lógico segmentar la obra en tres partes: antes de que el objetivo sea percibido por el espectador, durante el objetivo y después del objetivo. El clímax se produce al final de la segunda parte.

Estas tres partes o «actos dramáticos» corresponderían a la vieja división aristotélica entre *prótesis* (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, 2001 : 74). Lavandier tiene razón cuando dice que los *actos* visibles de la obra clásica sirven *logísticamente*, aparte de distribuir el interés y los acontecimientos de la acción, para producir cambios de decorado y dar saltos temporales. Asimismo, su extensión ha venido históricamente determinada por la duración de las bujías o por múltiples e insospechadas convenciones escénicas, como, por ejemplo, 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 en la acción dramática–, la propuesta tiene sentido: pide un único sujeto, claramente definido; un objetivo general unívoco, claramente reconocido, y una acción lineal y causal que encauza al protagonista en función de una determinada línea de deseo. Por el contrario, los *dramas moderno* y *contemporáneo* ponen en cuestión todos estos extremos (y nos acercan a la famosa tríada: *crisis de la historia, crisis del personaje, crisis del drama*). En gran parte de las obras modernas y contemporáneas nos cuesta decidir quién es el sujeto (si es que hay alguno, o si es que hay uno solo) y cuál es su objetivo (si tiene alguno, o si lo reconoce, o si el público lo reconoce). No entendemos quiénes son los personajes, qué relación los vincula entre sí, 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 propuesta de Lavandier a la segmentación de la escritura dramática actual? Parece evidente que no.

1.4. *Drama contemporáneo, fragmentariedad y secuenciación*

El *drama contemporáneo* –de Beckett a la actualidad– problematiza de entrada la definición y el trato de las «grandes secuencias». Por ahora, lo más habitual es encontrar que las obras se estructuran en un número indeterminado de segmentos llamados coloquialmente –y, a veces, técnicamente– «escenas». Estas *escenas* –sobra decirlo– poco tienen que ver con las conocidas entradas y salidas de la convención

clásica. Y, de todos modos, hablamos todavía 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 hallamos que el tiempo no siempre se ordena cronológicamente, ni hay 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 literarios o retóricos diversos (por ejemplo, repeticiones 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 discontinuo». Con esta etiqueta, la autora aludía de forma 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 szondiánas, entenderemos que Ubersfeld hablaba de la gran aventura del *drama moderno* y del *drama contemporáneo*.



Permitidme una breve digresión a propósito de esta cuestión: a finales del siglo xix y principios del xx el drama empieza a reclamar una conformación dialéctica: frente a contenidos históricos mutables son necesarias formas históricas mutables también. Así, la famosa *crisis del drama* –de la forma del drama– nace de esta necesidad dialéctica entre forma y contenido (las nuevas relaciones entre el hombre y la sociedad). En

el momento histórico en que el marxismo y el psicoanálisis se reparten la interpretación y la transformación de las relaciones entre el hombre y el mundo (SARRAZAC, 2005 : 8 y 9), el universo dramático que se ha impuesto desde el Renacimiento –una esfera de *acontecimiento interpersonal en el presente*– deja de ser válido. La presión de los nuevos contenidos (la separación psicológica, moral, social, metafísica entre el hombre y el mundo) hace que se tambalee una forma dramática diseñada desde Aristóteles con el objetivo de vehicular un conflicto interpersonal que se resuelva, en uno u otro sentido, mediante una catástrofe. Nace el *drama moderno*.

La aventura del *drama moderno*, en definitiva, se inicia en el momento en que la forma tradicional llega a ser históricamente problemática. Si lo tuviéramos que enunciar en una sola frase, definiríamos esta aventura como *la búsqueda incesante de una nueva forma*. Tréplev, el desdichado personaje de *La gaviota* de Chéjov, lo expresa de una forma clara y rotunda: «Debemos encontrar formas nuevas. Necesitamos formas nuevas, y, si no sabemos encontrarlas, más vale que lo dejemos». Tréplev –Chéjov, pues– vive problemáticamente la contradicción entre su concepción del individuo y del mundo y las soluciones formales que le ofrece el *drama absoluto* (SZONDI, 1988). Y trabaja para encontrar 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 el otro, una gradual aparición de rasgos épicos. Aparentemente, intimidad y distanciamiento son aspectos contradictorios; pero, bien mirado, acaban casi siempre confluyendo: 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 poner en evidencia el carácter ficcional de la representación

y por lo tanto de alejarla de su condición dramática *primaria*.

En definitiva, el *drama de estaciones* expresionista, el *jeu de rêve* strindbergiano (SARRAZAC, 1989 : 31-46), el *metateatro* pirandelliano, el *drama-cuento* hauptmanniano, el *teatro sintético*, parabólico y funcional de los futuristas o el *teatro épico* de Brecht, conforman algunos de los hallazgos dialécticos del *drama moderno*. No sólo rompen el carácter *primario* del drama, no introducen únicamente lo *íntimo* o violentan la progresión causal clásica; en la medida en que dotan de autonomía a sus unidades compositivas, preludian el estallido de la *fragmentariedad* en la dramaturgia contemporánea posterior. Hoy, como el Tréplev chejoviano, los autores del *drama contemporáneo* buscan todavía la forma *necesaria*. Cerremos el paréntesis.



La *fragmentación* teatral (BATLLE, 2005) moderna y contemporánea se articula en el uso del *montaje* y el *collage*: «agrupación de elementos de relatos heterogéneos que cobra un sentido al obligarnos a dar con su funcionamiento común» (UBERSFELD, 1989: 164). Ambos términos (SARRAZAC, 2005 : 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 distintos elementos de la obra. *Collage* –un término procedente 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.

En otras palabras: la tendencia contemporánea a producir una secuenciación visible en varias escenas de extensión y composición variable responde a la evolución del *montaje* y del *collage* modernos, desde *La ronda* de Schnitzler hasta *La mujer de antes* de Roland Schimmelpfennig; del Wo-

yzek de Büchner a *Atentados contra su vida* de Martin Crimp. Todo esto, pasando por *El círculo de tiza caucasiaco* de Bertolt Brecht, *Traición* de Harold Pinter o *Hamlet-máquina* de Heiner Müller. En las últimas décadas, se ha definido el *montaje rapsódico* (SARRAZAC, 1981), en el que, la *discontinuidad* y la *heterogeneidad* cristalizan en una esmerada combinación entre lo que es *épico*, lo que es *lírico* y lo que es *dramático*.

Tenemos, pues, una escritura en *fragmentos* («grandes secuencias») que se opone «a un principio esencial de la construcción dramática clásica, el de la progresión y encadenamiento, que busca que la escena no se quede nunca vacía y que todo vaya en la misma dirección, la del desenlace, lógicamente engendrado desde el primer momento, por un principio único» (RYNGAERT, 2002 : 13). La progresión del *drama absoluto* obedece a las reglas de un desarrollo en el que cada parte engendra necesariamente la siguiente. El *fragmento* contemporáneo, en cambio, induce a la «pluralidad, la ruptura, la multiplicación de puntos de vista, la heterogeneidad», la posibilidad de explorar pistas paralelas o contradictorias. Ciertamente detectamos técnicas de *fragmentación* ya en el Barroco. Y también las podemos hallar en textos premodernos (Musset, Büchner, Kleist...), en las vanguardias, en el *teatro épico* o en el mal llamado *teatro del absurdo*. No obstante, desde el debate postmoderno, 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 y angustiante; tres temporalidades recreables, literaturizables, inverificables...)⁵

2. Una metodología en dos direcciones: análisis y composición

2.1. Unidades de análisis. Microsecuencias

La división preestablecida para el texto en «grandes secuencias» no siempre proporciona unidades de análisis *cómodas*. O mejor dicho, unidades *dúctiles* por lo que respecta a una valoración de la acción que tienda al *détail* (VINAVER, 1993). Ante cualquiera de los *actos* de un *drama absoluto*, podremos valorar sin demasiadas dificultades la dinámica de la acción de *ensemble* –su proceso y su valor–, su carácter más o menos informativo o los espacios *globales* de indeterminación que se generan. De todos modos, si queremos profundizar en la estrategia compositiva –del *ritmo* y del *sentido*–, el uso de las «grandes secuencias» no nos garantiza su 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), hay que proceder a segmentar la acción en un segundo nivel «para poder captarla mejor: decidimos (mala suerte si a veces es con un sentimiento de arbitrariedad) que un segmento se acaba y que otro empieza cuando se produce, por ejemplo, un cambio de tema, o de tono, o de intensidad, o de interlocutores dentro del diálogo» (896). Esta segmentación (*nivel 2*) es «arbitraria» por el simple hecho de que parte de una lectura particular del texto: cada receptor imagina, delimita e interpreta a su manera la *situación de enunciación* que *envuelve* determinado *enunciado* (que lo convierte en discurso). Configura, pues, una representación virtual privada frente a 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) *marcas de apertura* y

«marcas de clausura» (ROSSELLÓ, 1999 : 129) en varios puntos del texto. En definitiva, el receptor decide qué elemento es relevante y cuál no lo es a la hora de proponer una segmentación útil: los cambios de tono o de intensidad –como 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 *segments* de Vinaver son las «microsecuencias» de Ubersfeld: unidades producidas en función de cada lector, o mejor, 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 es fácil contabilizar varios momentos o secuencias según un centro de interés o una acción determinada» (PAVIS, 1980 : 436). De hecho, la «microsecuencia» se puede considerar como «una forma-sentido que no se constituye de modo riguroso hasta el momento de la representación» (UBERSFELD, 1989: 168). Real o virtual, por supuesto. No hace falta decir que Ubersfeld también elabora su lista –no exhaustiva– de criterios de segmentación: por la gestualidad (apuntada en las didascalías 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 se pueden advertir en los cambios sintácticos: paso del presente al futuro, de la aserción a la interrogación o a la exclamación...) y, de forma más general, por el modo de enunciación en el diálogo (interrogatorio, súplica, orden...).⁷ Sin embargo, en conjunto, resulta insuficiente para describir un procedimiento complejo, mental, en el que intervienen múltiples factores y no siempre nítidos. Y menos cuando hablamos de *drama contemporáneo*.

Por otro lado, 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 exi-

gente respecto al detalle, que, por descontado, no siempre es indispensable. Dependerá de nuestra posición y de nuestro objetivo a la hora de abordar el texto. ¿En calidad de qué lo leemos? ¿Como actores? ¿Como críticos? ¿Traductores? ¿Directores? ¿Filólogos? ¿Una combinación de todo ello? Sea como sea, 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?

b) ¿Cómo se ha producido (mediante qué *figura textual*)?

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

¿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 lo acaba de desarrollar. En un estudio relativamente reciente (2002), en el que lleva a cabo una atrevida propuesta de análisis textual, trata la problemática de la secuenciación sólo de pasada. De entrada, sólo menciona –no define (lo que sí había hecho en el «Diccionario»)– las *secuencias*, las *escenas*, los *actos* y los *cuadros*, los cita en un apartado titulado «Tipologías de la palabra» (donde trata 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.). La «segmentación» visible del texto, en definitiva, es valorada simplemente como una *propiedad específica* del diálogo. «Tipolo-

gías de la palabra» forma parte del recuadro «Textualidad», integrado en el esquema global de la propuesta pavisiana. Según dice el propio autor, se trata de un recuadro todavía externo a las «profundidades» del contenido dramático. Es decir: externo 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 se puede entender mínimamente en la medida que Pavis habla de la «segmentación 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 adentra más allá de la superficie textual y se sumerge en esta enunciada *proyección de la teatralidad*. Así pues, se inserta de lleno en el análisis de la intriga, la temática o la ideología de la obra. Desgraciadamente, Pavis tampoco se adentra más. 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. Basta con consultar la voz «Segmentación» de su conocido *Diccionario del teatro*. Y por si nos quedaban dudas, en otra parte de su propuesta, Pavis describe la intriga como un «encadenamiento de los sucesos de la obra, de la parte narrativa y figurativa de la estructura discursiva, y sobre todo de la segmentación del texto». Y, más interesante todavía, acaba mencionando la diferencia entre la «segmentación exterior» visible, «la de los actos, escenas, cuadros, secuencias, fragmen-

tos» y la «segmentación interior» que no tiene porqué coincidir con la anterior. Esta última la define como el resultado de la combinación de diversos ritmos (narrativo, retórico, dramático, respiratorio) «que el lector se esfuerza por reconstituir» (16). Insistimos: es una lástima que no llegue a desarrollar a fondo todas estas brillantes intuiciones.

2.2. Secuenciación y receptor implícito

Si relacionamos adecuadamente los dos apartados de este artículo (1 y 2), es evidente que todavía nos queda una cuestión pendiente:

1. ¿Podemos generar un esquema analítico, que sea útil también para el *drama contemporáneo*, a partir de una secuenciación a diversos niveles?

Y propondremos otra:

2. ¿Podemos definir una determinada metodología de análisis de secuencias y, al mismo tiempo, aplicar sus principios para la articulación de una estrategia compositiva del texto dramático?

Trataremos de responder a ambas cuestiones afirmativamente proponiendo un esquema de trabajo. Pero antes habrá que abrir un pequeño paréntesis a propósito de un concepto específico: el *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 comporta su recepción. «La obra de arte –dice Wolfgang Iser (1989 : 149)– es la constitución del texto en la conciencia del lector». Es desde esta perspectiva pragmática que habrá que valorar las decisiones producidas por el receptor en el *acto de lec-*

tura. Pero también la oferta anterior a estas decisiones. Ello es: la estrategia o diseño que el autor, consciente o inconscientemente, ha inscrito en el interior del texto en el acto de creación; lo que la estética de la Recepción ha designado como *lector* o *receptor implícito*. Todavía hay lectores convencidos de que la obra literaria expone algo, y que la significación de lo que expone existe independientemente de las distintas *reacciones* que el texto pueda generar en el receptor. Pero –se pregunta Iser–, ¿y si esta significación, independiente de cualquier *actualización*, sólo fuera una determinada lectura del texto que se ha acabado identificando (históricamente) con él? El *proceso de lectura* es el proceso de actualización de una obra, cuyas significaciones tan sólo se pueden generar en este *proceso*, en la interacción entre texto y lector. En *distintas* épocas, la obra es entendida de forma *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*). Lo cual no significa que el texto –y, por tanto, el autor– prevea los avatares históricos de su recepción. Es el lector quien produce las innovaciones, pero esto sería imposible si la obra no contuviera *espacios vacíos* que hicieran posible «el juego interpretativo y la adaptación variable del texto» (ISER, 1989 : 139). Sólo los *espacios vacíos* garantizan la participación del lector 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, hay que estudiar las estructuras por 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 varios efectos posibles. De entrada, el lector tiene tiempo para recobrar el aliento en las pausas. Por otro lado, los cortes, si bien son útiles «para marcar transiciones entre distintos tiempos o lugares en la acción» (LODGE, 2006 : 245), comportan –casi siempre al final de acto o de escena– figuras textuales destinadas a subrayar los efectos de sorpresa o de suspense. Asimismo, los inicios de la secuencia también pueden comportar 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». ⁸ Por consiguiente, la secuenciación visible comporta varias 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 ocurrido 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, 1989 : 165). La secuenciación, por tanto, es un elemento de primer orden a la hora de diseñar el *receptor implícito*.

Esta breve explicación se concentra en la *trama visible* del texto. Podemos estudiar la *macroestructura* del texto en un primer estadio de observación del *receptor implícito*. No obstante, el análisis no queda completo hasta que no accedemos al nivel de la *microestructura*, o dicho de otra forma, de las «microsecuencias» o segmentos.



En el siguiente punto proponemos un esquema que apunta, de forma provisional y esquemática –dejemos para una segunda entrega el desarrollo de cada uno de sus apartados–, una posibilidad de análisis pensada sobre todo para el *drama contem-*

poráneo, pero igualmente válida para otros planteamientos dramáticos más canónicos. En este esquema se integran aspectos habituales del análisis semiótico de la acción dramática con otros de base estrictamente pragmática (de ahí las precisiones del apartado 2.2.). De hecho, se trata de una propuesta que pretende proporcionar herramientas, tanto de cara al análisis como de cara a la escritura de un texto, a partir de un proceso previo de secuenciación. Debemos aclarar que, por el simple hecho de referirnos a escritura contemporánea, el esquema propuesto cuestiona la idea de *la parte por el todo* postulada en el ensayo de vinaveriano. 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 su validez.

Por otro lado, la elección del *fragmento útil* es, en nuestra propuesta, muy poco rígida. Si de una estructura clásica casi siempre se deriva 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 visible, y evidentemente también de la extensión y de la relación con el resto de las unidades. En definitiva, el análisis del *drama contemporáneo* comportará en muchas ocasiones la asimilación entre «grandes secuencias» y «microsecuencias».

2.3. Escritura y análisis de secuencias (un esquema)

Previas

En primer lugar, hay que 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 estructura narrativa escénica, lúdica, y por lo

tanto específicamente teatral» (1980 : 436 y 437).

Segundo: ya hemos podido comprobar que en el proceso de lectura la definición de unidades no es sencilla. No nos fiamos de 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 aportaban alguna pista: ¿qué ocurre en este segmento?, ¿qué informaciones aporta?, ¿qué motivos presenta?, ¿qué *figuras textuales* utiliza?

Tercero: ¿y si nosotros somos los autores? ¿Podemos prever unidades en el proceso de composición? Seguro que no es fácil pero, ¿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?

ESCRITURA/ANÁLISIS DE TEXTOS

Primera fase (o fase previa)

(Preguntas que hay que plantear al conjunto de la obra –escrita o en proyecto– antes de proceder al análisis o al diseño de secuencias).⁹

a) –¿La acción de la obra es unitaria y centrada, o plural y no centrada? («Hay un problema que reclama una solución, un nudo que requiera un desenlace, un enigma que requiera una aclaración, una intriga que haya que desenredar, una espera a la que dar respuesta, un conflicto que busque una salida [o bien] la acción en su conjunto es plural, acentrada»).

–¿La acción avanza por encadenamiento de causas y efectos?, ¿el movimiento de la pieza responde a un principio de *necesidad (obra-máquina)*? ¿O bien la acción de conjunto progresa por yuxtaposición de

microacciones discontinuas (*obra-paisaje*)?

–Temporalidad: ¿el presente es un punto de unión entre pasado y futuro (los tres forman un tiempo continuo)? ¿O 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?

b) –¿Hay una historia que se deba restituir? ¿Hay una historia restituible? ¿Hay un sujeto definido y unívoco?

–En caso de que las respuestas tiendan al sí: ¿qué puntos determinantes contiene la historia? (accidente, sujeto, conflicto, nudos dramáticos, clímax, desenlace, etc.) ¿Coinciden estos puntos de inflexión con los puntos de inflexión de la trama (macroestructura)?

–En caso de que las respuestas tiendan al no: ¿por qué cuesta definir la historia?, ¿por qué cuesta delimitar un sujeto unívoco de la acción dramática?

–Cuando la historia no es restituible (o no nos lo parece), ¿cómo se contempla el diseño del «receptor implícito» (al nivel de la trama) para mantener el interés? (Este análisis, como hemos dicho más arriba, siempre es provisional; para valorar de forma completa la construcción del «receptor implícito», habrá que aplicar la segunda fase, es decir, el análisis de las secuencias).

c) –Densidad de informaciones y acontecimientos: ¿es fuerte o débil?

d) –Los ejes temáticos (véase punto 4) ¿forman una red que participa del sistema generador de la tensión de la obra? ¿O su función es simplemente *vestir* la intriga?

e) –¿Podemos definir un determinado *modelo* espacial para la obra?¹⁰

–f)–El espectador: Evaluación global de la *ironía dramática*: ¿los personajes saben menos que el espectador? ¿O hay igualdad de condiciones (o el personaje sabe más cosas)?

g) –Figuras literarias básicas. Ejemplo: ¿se utiliza el *malentendido* a nivel general (generador de suspense global)? ¿O no se utiliza, o sólo se utiliza a nivel local microtextual? ¿Y el *azar*? ¿Y la *sorpresa*? ¿Y el *dilema*?, etc.

h) –Sustracción: ¿toda la obra se basa en un principio de *suspensión* informativa? ¿Este *déficit* es identificable y expuesto (más o menos tarde)? ¿O es difuso, quizá escamoteado?

y) –La ficción teatral ¿es cerrada o abierta? ¿El personaje tiene una identidad propia, diferenciada de los otros personajes, del actor que lo representa, del autor, del espectador? ¿Hay una ilusión teatral en el interior mismo de la convención teatral? ¿O se abolen las líneas de separación entre lo que es imaginario y lo que es 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?

Segunda fase (análisis de secuencias)

(A partir de la división de las «grandes secuencias» de la trama en fragmentos más pequeños. Y, si es necesario, en segmentos todavía más pequeños. Hablamos, en ambos casos, de «microsecuencias»).

Punto 1. Secuenciación. Delimitación de unidades de trabajo: segmentos.

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 alcanzarlo? ¿Qué se opone a esta *línea de deseo* durante la secuencia? ¿Qué la favorece?

c) ¿Y el resto de personajes?

d) Dificultad de establecer un sujeto o un sujeto único. ¿Por qué?

Punto 3. Dialéctica Información/Expectativa.

3.1. Informaciones

a) ¿Qué vínculos funcionales existen entre la *acción* del segmento, por un lado, y las *informaciones* y los *temas* por el otro?

b) ¿Qué «figuras textuales» intervienen en estos vínculos? (véase punto 6)

c) ¿Qué información se da en este segmento?

d) ¿De qué forma?

Estado de la información: ¿es fragmentada?, ¿ambigua?, ¿supuestamente completa?, ¿engañoso (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 ofrece la información?

–El texto: información dicha.

–Las acciones no verbales de los personajes (didascalias, o presunción del receptor en un proceso de escenificación virtual).

–La escena (otros lenguajes escénicos: didascalias o presunción del receptor en un proceso de escenificación virtual).

3.2 Expectativas

Nivel referencial: en el escenario toma forma «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, 2002 : 249-254). Esto condiciona las expectativas del receptor, que *interpreta* la obra en función de esta imagen.

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 «progresiva hacia atrás y hacia delante en la línea del tiempo. El recep-

tor 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 ellos «–sustento del interés del receptor– pueden verse confirmados o refutados por el desarrollo posterior». ¹¹

Nivel identificatorio: grado de implicación subjetiva del receptor respecto a las acciones y 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». ¹²

Nivel estético: relación con una determinada tradición (teatral, literaria, cultural, etc.), bien 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”». ¹³

Punto 4. Ejes temáticos

Delimitación de elementos temáticos (aislados o en redes). Podemos planificar el proceso temático –la organización y dosificación de *temas* y *motivos*– a lo largo de las secuencias. Nos referimos a unidades de *contenido* más 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 Lopakhin, etc. Hay que valorar si los temas y los motivos vehiculan la acción, si sirven a la acción o sólo sirven de envoltorio a la intriga.

Punto 5. El espacio

Ver cómo el espacio *contribuye* a definir el conflicto y a *activar* la acción de la secuencia.

Punto 6. Figuras textuales

Formas de composición de la palabra.

¿Por qué medios lingüísticos acontece la acción (uso y combinación de figuras textuales)? Ejemplos (a partir de Vinaver (1993 : 901-904): ataque, defensa, respuesta y esquivada (duelo), *movimiento –hacia a*, dúo (grupo de réplicas de *movimiento – hacia a*), interrogatorio, coro, relato, argumentación, profesión de fe, anuncio, citación, soliloquio, dirigirse al público, *iteración* (efecto de ritmo, repetición de palabras, de estructuras sintácticas, de referencias de contenido...), efecto espejo (eco), repetición con variación, fulguración (fuerte sorpresa, inesperada –con relación al material textual precedente–), etc.

No obstante, más allá de Vinaver, las *figuras textuales* deberían poderse detectar, definir y etiquetar a partir de una experiencia subjetiva de lectura.

Punto 7. (Sólo en el caso de un texto a reeditar). Recapitulación, reescritura y escritura sin diseño previo

Recapitulación: tras 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*: ¿qué informaciones hemos dado?, ¿de qué forma? ¿qué expectativas hemos abierto?, ¿cómo hemos jugado con el espacio?, ¿cómo hemos articulado los temas?, etc.

Si hemos realizado un diseño global previo de todas las secuencias, esta recapitulación nos sirve para ajustar y evitar desviaciones (o reorientar). Si diseñamos a medida que escribimos, la recapitulación es indispensable y nos permite generar un esquema de trabajo del tipo *diseño de secuencia –escritura de la secuencia, diseño de secuencia– escritura de la secuencia, etc.* En el proceso de la escritura de las escenas casi siempre modificamos las previsiones iniciales del diseño.

Reescritura: en un proceso de escritura, todo diseño es provisional y necesariamente

limitado. El proceso de reescritura de las escenas ilumina aspectos imprevistos y pule los previstos. La reescritura de un texto es quizá la parte más importante del proceso de creación.

Escritura sin diseño: lógicamente, la escritura creativa puede surgir sin un plan previo, sin una historia previa, sin un diseño previo, a partir de estímulos y situaciones de escritura diversos. En este caso, el conocimiento de las herramientas expuestas se activa automáticamente –de forma no sistemática– en el proceso de escritura, pero, sobre todo, en los procesos de reescritura. La definición del presente esquema no supone ninguna escala de valores a la hora de definir posibles vías y opciones de creación.

Referencias bibliográficas

- BARKO, Ivan, y BURGESS, Bruce (1988): *La dynamique des points de vue dans le texte de théâtre*. París: Lettres Modernes.
- BARTHES, Roland (1964): «Éléments de sémiologie». En *Communications*, núm. 4.
- BATLLE, Carles (2005): «Notes sobre la fragmentació en el drama contemporani I». En (*Pausa.*), Barcelona, núm. 21, junio 2005, pp. 115-126.
- CARMONA, Ramón (1993): *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- CASSETTI, Francesco, y DI CHIO, Federico (1996; primera edición 1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A.
- ISER, Wolfgang (1989): «La estructura apelativa de los textos» y «El proceso de lectura». En Rainer Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp: 133-148 y 149-164.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1990): *Les interacciones verbales*, I. París: Armand Colin.
- LAVANDIER, Yves (1997; primera edición 1994): *La dramaturgie*. París: Le Clown et l'Enfant Editeurs. En castellano en Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2003.

- LEHMANN, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren.
- LODGE, David (2006, primera edición 1998): *El arte de la ficción*. Barcelona: Ediciones Península.
- LUCET, Sophie (2002): «Mémoires en fragments». En *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'Abadía de Montserrat.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2002): «Le fragment en question». En *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» y «Dramaturgia de la recepción». En José Sanchis Sinisterra: *La escena sin límites*. Guadalajara, pp: 234-236 y 249-254.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1981): *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne: Éditions de L'Aire (reeditado por Circé Poche, 1999).
- (1989): *Théâtres intimes*. Actes Sud.
- (ed.) (2005): *Lexique du drame moderne et contemporain*. París: Circé. En catalán Barcelona: Institut del Teatre, 2008 (en preparación).
- SZONDI, Peter (1988): *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Barcelona: Institut del Teatre. En castellano, *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.

Notas

1. Según la conocida teoría del *drama moderno* (SZONDI, 1988), desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX, impera una forma de literatura para el teatro (*drama*) que 1) es fija, atemporal (no viene condicionada por los requerimientos específicos de una época determinada) y 2) que adapta esta invariabilidad a los contenidos mutables de cada época. En consecuencia, no se plantea una dialéctica entre la forma y el contenido. Hablamos de un *drama absoluto*, una categoría que —siempre según Szondi— responde a una gran audacia espiritual. La del hombre que, tras la desintegración de la visión medieval del mundo, desea formar parte de la sustancia de una obra en la que quiere 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 sirven los rasgos épicos ilícitos, nada que ponga en evidencia el carácter representacional 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.

2. Hay que 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 exhiba en el comentario de *Lorenzaccio* de Musset. Según Pavis, «Mientras que el acto es función de una segmentación narratológica estricta y sólo es un eslabón en la cadena actancial, el cuadro es una superficie mucho más amplia y de contornos imprecisos. Abarca un universo épico de personajes que mantienen relaciones bastante estables y dan la ilusión de for-

mar un fresco, un cuerpo de baile o un cuadro viviente» (1980: 108).

3. Si buscamos ayuda en el mundo del cine, encontraremos una confusión terminológica importante a la hora de definir los segmentos de una partición. Casetti y Chio (1996 : 36-58), sólo por poner un ejemplo, hablan de *episodios* («grandes secuencias»), de *secuencias*, de *planos* —que Carmona (1993 : 72) añade a la propuesta de Casetti/Chio—, de *encuadres* y de *imágenes*. Su división se refiere al producto filmico terminado (la película) y no a su ocurrencia textual (el guión), lo cual la invalida para nuestros objetivos. No obstante, si tomamos, también por ejemplo, el conocido libro de Robert McKee (2002) sobre la escritura del guión, veremos que su división en *actos*, *secuencias*, *escenas* y *golpes de efecto* tampoco nos es del todo útil. De entrada, el *acto* en el cine casi nunca presupone una «gran secuencia» (menos cuando se indican los episodios visiblemente; con un cartel, por ejemplo); asimismo, aunque los *golpes de efecto* —una expresión poco adecuada y confusa— nos remiten al nivel molecular de las réplicas, las *secuencias* y las *escenas* definen niveles de división que, en el teatro, pueden corresponder tanto a «grandes secuencias» como a «secuencias medianas» o «microsecuencias». Por otro lado, «la escena» cinematográfica poco tiene 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 secuencia categorizados por Ubersfeld. Así pues, la comparación con el cine es poco rentable. Cuando menos, a nivel terminológico no nos interesa.

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

5. Como muestra: los procesos de la *memoria* (RICOEUR, 2000; LUCET, 2002) (la personal y la colectiva), tan presentes entre las preocupaciones y los textos de los dramaturgos europeos actuales, están asociados —quizá sometidos— a diversas manipulaciones (juego de perspectivas), a los relatos de voces dispares, a una dialéctica perversa entre lo que es 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.

6. A la hora de microsecuenciar (y de analizar las microsecuencias), podemos aplicar también algunas perspectivas propias del «análisis de la conversación» (KERBRAT-ORECCHIONI, 1990 : 214-218; TUSÓN VALLS, 1995; ROSSELLÓ, 1999 : 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... Resulta interesante ver cómo Kerbrat-Orecchioni, en este sentido, define la secuencia como «un bloque de intercambios unidos por un alto grado de coherencia semántica y/o pragmática» (218).

7. UBERSFELD (168) también alude 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 cierta medida, el desarrollo retórico (verbal e icónico) de las secuencias núcleo». Una distinción que, aplicada a la escritura dramática, no siempre goza de una articulación y una utilidad claras.

8. Como ejemplo: en la reconocida obra teatral del australiano Andrew Bovell, *Spiking Tongues* (1996), todas y cada una de las «grandes secuencias» vienen precedidas de un encabezamiento que, a modo de un tráiler filmico, seduce al lector prometiéndole una acción atractiva. El enunciado nos adelanta el contenido del segmento, pero no aporta «tantos detalles como para anular su interés» (LODGE, 2006 : 244 y 245). O, dicho de otra forma, el interés se desplaza del puro interrogante sobre el futuro al interrogante impuro sobre el pasado: ¿cómo ha ocurrido aquello que ya sabemos que ha ocurrido?

9. En determinados aspectos algunas de estas preguntas están relacionadas con lo que Michel Vinaver (1993) llama «ejes dramáticos».

10. Un *modelo espacial* (véase SANCHIS, 2002 : 234-236) representa un sistema de significaciones y valores que tiene que ver con la visión del mundo propia del autor y también con su voluntad expresiva. Procedimiento: hay que detectar y/o caracterizar la existencia de como mínimo dos segmentos espaciales en relación de oposición (en el conjunto de la obra y/o en cada secuencia). 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. Así, la acción dramática implica la *transgresión* real o virtual de la naturaleza teóricamente inmutable del *modelo*. Alrededor del *modelo espacial*

(y de su posible transgresión), se organizan los temas, las imágenes, las acciones, los personajes, los sentimientos y los objetos que llenan el microcosmos dramático.

11. Aclaraciones: en el proceso de la lectura, el receptor *almacena* datos, los utiliza o los *retiene*; por tanto, espera (o *expecta*). A medida que avanza, se produce una actualización diversificada, múltiple, de los contenidos de las *retenciones*. Como diría Iser, esto 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 se transforman pues, ya 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 forma –dice Iser–, cada instante de la lectura es una dialéctica de *proyecciones* y *retenciones*, entre un horizonte futuro y vacío que debe llenar y un horizonte establecido que se destiñe continuamente. En esta dialéctica se actualiza el potencial implícito en el texto.

No hay que olvidar que el proceso de lectura supone una serie de opciones particulares mediante las cuales se producen un tipo de conexiones u otras. «En definitiva, el potencial del texto excede toda realización individual en la lectura» (ISER, 1989: 153).

12. Aclaraciones: el *punto de vista*, en narrativa, es fundamentalmente un asunto entre el *autor/narrador* (*voz*) y el *personaje*; el carácter primario, no mediado, 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 distintos personajes sobre el mundo. Lo que deriva irremediablemente en la instauración de corrientes identificadoras. 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 a él parcial y provisionalmente, en un grado variable. Así, nunca hay 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 la simpatía que el espectador proyecte hacia el perso-

naje que es víctima de un error (BARCO y BURGESS, 1988).

13. Sanchis añade un quinto «plan sistémico» según el cual la obra se rige por un «principio de retroalimentación propio de los sistemas, de modo que las estrategias textuales operan a modo de impulsos, cuyo efecto en el receptor *regresa* al «texto» generando nuevos impulsos. No incluimos este «plan» 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.



La vocación teatral de Pier Paolo Pasolini¹

Valentina Valentini

Experiencias

La relación de Pier Paolo Pasolini con el teatro no se puede compendiar en el reducido periodo en el que escribió sus tragedias, contemporáneas al «Manifiesto por un nuevo teatro», porque irriga desde la adolescencia la iniciación cultural del escritor: en 1938 escribió una comedia y una tragedia griega *Gli alati* y *La sua Gloria*, poniendo a prueba tanto el lenguaje poético como el dramático; en los años de Universidad, en Bolonia, conoce a actores y a directores entre los que están Zacconi, Benassi y Tumiatì, lee revistas como *Il Drama*, proyecta la creación de una compañía y respira las ideas de Bragaglia, Orazio Costa o Enrico Fulchignoni para quien el teatro no sólo es cultura humanista, si no también un instrumento de comunicación con la sociedad. En la posguerra entrará en contacto con Grassi, Strehler y Testori, muy comprometidos en dar una respuesta civil a la reconstrucción moral y cultural de Italia. Es aún más esencial que la palabra, tanto escrita como dicha, instituya una fecunda reciprocidad entre poesía y teatro, puesto que la voz permite comprender la poesía y