

ACCION DRAMÁTICA

Algunos cursantes de la cohorte 2013, en la clase de apoyo, me advirtieron que no había desarrollado el tema de **la acción** que estaba previsto para la clase que se suspendió por la “toma” de la Dirección de la carrera. Impensadamente omití el tema y pasamos directamente a la tercera macrounidad sobre el “Sujeto Espectador”

Por tratarse de un tema clave en nuestro desarrollo de la segunda macrounidad titulada **“Estructura narrativa”**, escribo este texto acompañado de los respectivos cuadros ilustrativos. En consecuencia, se pasa a considerar como tema de **conocimiento obligatorio**.

LA ACCION DRAMATÚRGICA

Es un tema que se abre a complejidades variadas. Por cierto, como todo concepto, **la acción** tiene estudios en diversos campos del saber. En general, puede afirmarse que hay tratamientos acerca de la acción tanto en la filosofía, psicología, la sociología. Por ejemplo, en este último caso la acción comunicativa es central en Jürgen Habermas o Talcott Parson.

La acción esta ligada indisolublemente al hacer. La acción implica siempre interacción, en cualquier disciplina.

Pero para ir delimitando la problematización de la noción a nuestras preocupaciones, adjetivamos a la **acción junto a la dramaturgia**. Dentro de este término, también, son múltiples los enfoques. No hay una definición única y abarcadora de una serie de perspectivas y relaciones. Pero existe una idea general que la acción dramática está ligada al **movimiento o progreso de una narración**.

Las aproximaciones, como veremos en algunos casos por parte de ensayistas del guión, son algo superficiales o sólo metafóricas. La mayoría de los autores no ofrece una definición taxativa y tratan de aproximarse mediante descripciones acerca del sentido que el término comprende dentro de la dramaturgia.

Un primer deslinde es que el enfoque no se agota en **una concepción física de la acción**, un actor que se desplaza entre sujeto y objetos.

En narratología, los dos significados más usados son: 1.- El que se refiere al núcleo principal de la historia (story) o en lenguaje cinematográfico a la “Story line”. En mi opinión, esta perspectiva no tiene demasiada densidad. 2.- La serie de eventos principales que en conjunto constituyen el **plot**. Acción es fundamental en el drama e implica movimiento hacia adelante, progresión de la historia,

como se ha dicho. Pero piensen, de entrada, que esta noción no es sinónima, como anticipé, de movimiento físico en la escena, y que **cómo veremos aun en el silencio y la inmovilidad de los personajes causa acción.**

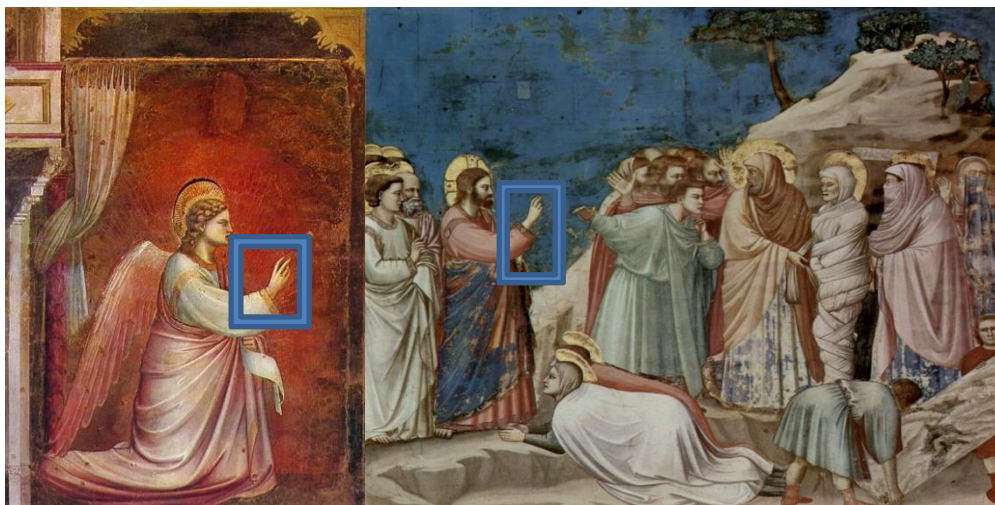
Algo que acontece, un acontecimiento no es acción en el sentido profundo que pretendemos darle. Hay cierta diferencia. Si bien aquí nos enfrentamos a un concepto, también, muy discutible como el de “acontecimiento” empecemos por aceptar que un **“acontecimiento” es siempre un cambio, una mutación fenoménica, en el sentido de que quiere decir: observable.**

Hay un ejemplo que cita el profesor español en comunicación Jesús García Giménez (“NARRATIVA AUDIOVISUAL”; Ediciones Cátedra, 1993) que me parece muy demostrativo. Se refiere a una escena de la película de Alfred Hitchcock “Extraños en un tren”. El argumento trata sobre un joven tenista, Guy Haines, que conoce en un viaje hacia Long Island a Bruno Anthony, un psicópata y caprichoso heredero. Éste le propone un peculiar pacto: Si Guy mata al padre de Bruno -que, según él le hace la vida imposible-, él matará a la esposa de Guy -de la que éste se quiere divorciar-. Guy se lo toma a broma. Cuando habla con su esposa para divorciarse (se quiere volver a casar, con la hija de un Senador), ella se niega absolutamente. Termina muriendo estrangulada. A partir del momento en el que parece haberse cumplido una parte del pacto, Bruno perseguirá de forma implacable a Guy para que, de inmediato, cumpla su parte en ese contrato oral que los dos firmaron...

Volviendo a la diferencia entre acción y acontecimiento, en la **escena**, que hará visible un acontecimiento (asimilable al “panorama” de Percy Lubbock, como veremos más adelante) más allá de la acción, se realza la figura de uno de los protagonistas, Bruno Anthony mezclado entre el público en un partido de tenis y decíamos se destaca porque mientras todos los asistentes **mueven la cabeza (movimiento físico perceptible)** de un lado para el otro siguiendo la trayectoria de la pelota, el citado personaje permanece inmóvil distinguiéndose así del resto. Este es un fenómeno observable que tiene que ver con el movimiento en el sentido físico únicamente, pero el acontecimiento, en términos dramáticos va más allá. La acción en esa escena es **el significado que encierra para otro protagonista, el tenista Guy**. Gracias a ese contraste visible, identifica al presunto estrangulador de su esposa. Como asoma, la noción de acontecimiento es observable y dramáticamente **revela sentido a través de uno de los actores**. Podría asimilarse a la anagnórisis o reconocimiento en términos de la Poética aristotélica.

Si vamos al campo de la pintura en una serie de cuadros de Giotto podemos observar la “acción de levantar un brazo”, pero esa acción, de acciones cuya identificación no depende de otras cosas es denominada “acciones de base” por Arthur Danto que teorizó mucho sobre el arte. Acciones de bases motrices. Una misma acción (levantar el brazo) que **ofrece distintos sentidos según el**

contexto de la pintura que se trate. Y la articulación con la pintura, como luego lo haremos con la música y el teatro tienen cosas para decirnos y pensar la acción.



El Arcángel Gabriel

Jesús de Nazaret

Las acciones simples (de base) son signos indicativos y expresiones gestuales que permiten una lectura inmediata. En la narrativa audiovisual, seguimos a García Jiménez, la imagen del movimiento es el “acontecimiento”, el fenómeno perceptible del que hablamos, la acción simple es el significado de la imagen en términos de representación (la imagen en movimiento significa lo que representa. En cambio la acción mediada, en una operación narrativa es intencional (**aquello que se quiere significar con esa representación**).

Con respecto al “discurso de la acción” Paul Ricoeur distingue tres niveles de análisis:

1.- **El nivel conceptual.** Consiste en el análisis de las nociones o categorías, sin las cuales es imposible dar a la acción su “sentido de acción”. Por ejemplo: la intención, el fin, la razón de actuar, el motivo, el deseo, etc.

2.- **El nivel proposicional.** Siguiendo la tradición de la filosofía inglesa, Austin distinguió los actos **constatativos y performativos**. En el enunciado constativo el decir no se altera con el objeto y se distingue claramente del hacer. El sentido de la proposición no cambia con la persona (“yo como”, tu comes, “él come”) o sea acción de comer. En el enunciado performativo, en cambio, decir es hacer: “prometo fidelidad a la Constitución”, “tomo a María esposa”.

3.- **Nivel discursivo (o argumental).** Es la forma más elevada, para Ricoeur del discurso de la acción, es la lógica de la acción. Este último es el que puede

conectarse con ciertos “modelos semiológicos”. En la teoría de los juegos y la decisión se da esta expresión más racionalizada, yo diría más formalizada en la que desaparecen el **antropocentrismo** y son **relaciones de lógica**. Lugares de enunciación, del enunciatario, de la voz, etc.

Un agregado para que mediten. Cuando hablé al principio del curso de la tipología de conocimiento propuesta por Aristóteles estaban la **poiesis; hacer (praxis); y científico o filosófico**.

En la praxis, y esto Aristóteles es el primero que lo desarrolla en la Ética a Nicómaco, la ética del hacer es también político (social, en relación a otros) y debe estar modelada por la prudencia (*phronesis*). De la que derivaban normas y valores para la acción, la conducta del hombre. De ello proviene, dije, las disciplinas de la política, la ética y el derecho.

La **ethè**, de la que deriva la ética, recuerden, aparece en la Poética como carácter y yo expliqué de que se trataba.

También recuerden que este tema de la acción integra la segunda macrounidad que titulamos “Estructura Narrativa”, y que una preocupación era distinguir, diferenciar los niveles o registros entre **los hechos y la construcción narrativa. Como estructura autónoma en el acto creativo**. Con más precisión sería distanciar el “enunciado narrativo”. En las narrativas de la imagen podría sostenerse que no hay acciones sino imágenes en movimiento, pero atención....**cuyo significado ¡¡¡son las acciones!!!**

Otra cuestión a separar es la acción de la agitación. La agitación y el movimiento pueden ser representaciones de la acción, pero no lo son necesariamente. El período del cine mudo fue una época de extrema agitación y pocos fueron los narradores tempranos preparados para introducir en sus filmes un verdadero sentido a la acción narrativa. Recuerden aquellos primeros filmes de los hermanos Lumiere en la fábrica, la estación de tren, etc. y piensen.

Por otra parte, en la cinematografía rusa se empleaba frecuentemente el término **agitka** (el plural **agitki**). Así lo mencionamos en la PAP I con ciertas teorizaciones de Lenin pero no se referían a la narratividad sino que tenían el propósito de “incitar a la acción”; la agitación y propaganda ideológica.

La representación del movimiento, que represente acción atraviesa toda la historia del arte. No podemos abundar aquí. Pueden relacionarlo con **Aumont** y su pregunta sobre **¿Qué es la representación?**

El esfuerzo pictórico daba lugar a invenciones, como animales con más patas, insisto era la intención de demostrar un movimiento de la imagen, que a nosotros nos sirve para no confundir el movimiento con la acción dramática.

Observen (aunque serían muchos los ejercicios de imaginación frente al problema de representar la acción):



Cuevas de Lascaux (Francia)

Esta cuestión tendría un giro muy importante con la aparición de la **imagen-movimiento** que trastrocó, según algunos estudiosos, lo que interpretaban como “un error de diez mil años de arte, que había visto en la estética el **único elemento de belleza**” y ahora debe considerarse a **“la cinemática como un nuevo elemento del arte, como expresión real del tiempo”**. Esto sirve, también, para que relacionen cuestiones vinculadas a la **temporalidad** que hemos desarrollado en la tercera macrounidad y para lo cual cuentan, asimismo, con apuntes al respecto. Asimismo, algunos indicios pueden hallarse en la exposición de Gilles Deleuze que les señalé (mediante link a YouTube) en otro texto en la **Conferencia** en la Femis (La **Escuela** Superior de Oficios de Imagen y Sonido)

Una vez más: no son las espectaculares carreras de automóviles, las persecuciones, las fórmulas del denominado cine de acción (que tanto produjo Hollywood) lo que puede homologarse a este tema de la acción dramática.

CONTRIBUCIONES PARA UNA TEORÍA DE LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

Estructura

- Estructura de la obra dramática: dividida en **actos**, que normalmente son tres y separan los momentos dentro de la historia.
- En cada acto se presenta una especie de capítulo distinto, que muestra cómo se va desarrollando la historia.
- Dentro de cada acto pueden encontrarse distintos **cuadros**. El cuadro es una división que se genera cuando hay un cambio de escenografía, cuando el lugar donde se desarrolla la acción es distinto.
- Dentro de los actos también hay otras divisiones más pequeñas, las **escenas**. Comienzan o terminan cuando un personaje nuevo entra o sale del escenario.

Retomo aquí lo referido en otros momentos sobre todo cuando relacionábamos música, danza, ritmo (en los rituales) con la representación dramática. A lo que podríamos agregarle analogías pictóricas y teatrales, conforme lo realiza el autor citado García Jiménez.

Sucintamente:

El “movimiento” musical tiene tres acepciones que sirven para pensar su vinculación con la acción dramática.

La velocidad en la ejecución de la música que estuvo relacionada con la danza. Cuando se atenuó la dependencia de la música a la danza se introdujeron términos italianos para identificar velocidades. Así, *allegro*, *andante*, *allegro vivace*, etc. ¿Puedo pensar la “velocidad y ritmo” con el cual puedo desplegar las escenas, las tomas, en el cine o el audiovisual? En otras palabras el ritmo visual que influye en el ritmo narrativo.

Otra relación son **los “fragmentos”**, que dan lugar a contrastes dentro de la obra musical. En la sonata, el cuarteto, la sinfonía, etc. Cada movimiento se transforma en fragmento. Y hoy se identifica el primer movimiento de la sinfonía

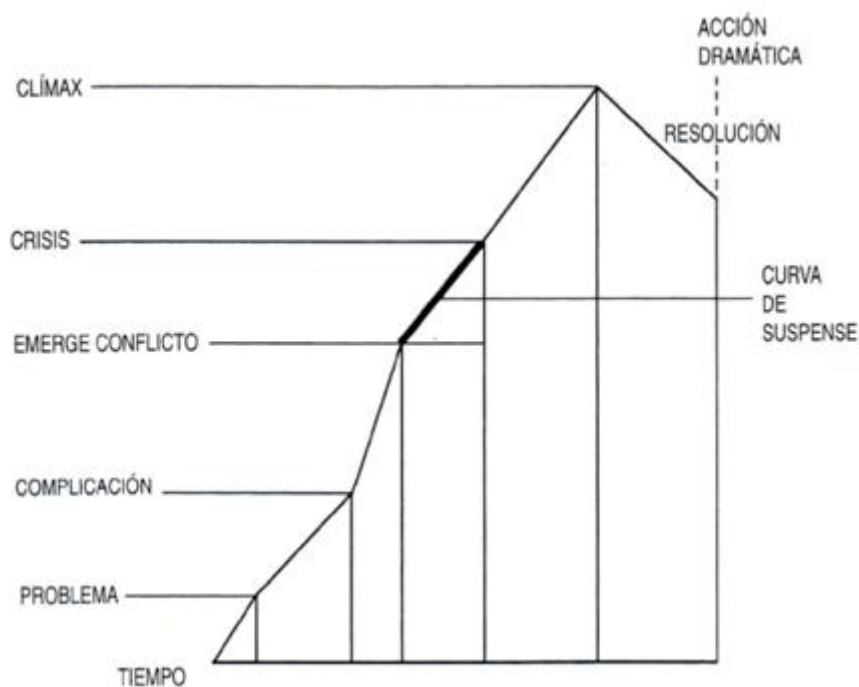
“Heroica” de Ludwig van Beethoven. Fragmentos que tienen un principio de unidad considerando la totalidad de una obra musical. Recuerden, cuando vimos al principio del curso el concierto “Evolución” como se distinguían allí tres movimientos.

Por último, **dirección del diseño musical**. **Movimiento directo**, todas las partes progresan en el mismo sentido y en el mismo tiempo. **Movimiento oblicuo**: una parte asciende o desciende, mientras otra permanece inmóvil. **Movimiento contrario**: una parte asciende cuando la otra desciende.

Lo expuesto es para relacionarlo con la narración audiovisual, sea los telefilmes que se caracterizan por su acción vibrante, en realidad resultado de la velocidad en la realización, el aumento del número de planos y reduciendo su duración. Una forma rítmica. Los contrapuntos entre protagonista y antagonista. Y agrego, esto esta relacionado con lo que Doc Comparato describe como la **“curva dramática”**. En nuestras palabras un cuidado en la **administración emocional de la obra en realización**. Para generar eso que en cine, el director sueco Ingmar Bergman llamaba la “inhalación y exhalación”; como metáfora de ritmo respiratorio. O, como hemos afirmado en el juego dialéctico de la tensión/distensión. Según la administración de escenas y juego de los actores que realiza el creador, autor de la obra. Teniendo siempre en cuenta los efectos emocionales que se quieren **provocar en el espectador**.

Estas curvas dramáticas universales que se presentan a continuación, responden a los cánones tradicionales que tienen su origen en la poética (principio, medio y fin), con ciertas transformaciones. Pero hay que tener en cuenta que esa curva es el trazo, el **resultado** de lo dicho antes. Ejemplo, el protagonista se ausenta momentáneamente de la escena y el antagonista adquiere centralidad, o se distiende con la ayuda de un personaje humorista, etc. etc.

ESTRUCTURA CLÁSICA DEL DRAMA (Fórmula de Freytag)



Puede haber un mayor o menor trabajo con la psicología de los personajes. Pero la vida interior de los mismos sólo puede presentirse, deducirse, percibirse a partir de los signos visibles y audibles, **cuando sus pensamientos y motivos se convierten en acción.** Esto es muy importante en las narrativas representacionales o escénicas.

Asimismo, la acción narrativa es pensable, como adelanté, con la pintura. Por eso en el teatro se divide la obra en **cuadros**. El **movimiento**, como hemos visto, proviene de la música. Y la denominación de **escenas** proviene de la analogía teatral.

Creo necesario agregar que las relaciones de contradicción no son lo mismo que las relaciones de contrariedad. Como dije en la clase de apoyo: **La acción se opone a la inacción, pero no se opone a pasión**. Y esto refuerza la idea que la acción no es agitación, no se agota en el desplazamiento o los movimientos físicos y, en cuanto a una interesante forma de verlo, es como la acción narrativa en su modalidad verbal admite tres formulaciones visuales que están explícitas en el cuadro siguiente: clasificando esas modalidades entre posición activa, pasiva y deponente. Y la mirada que la acción depara como conjunto en la obra y no como la idea de movimiento, aparecer en la escena, etc. La mirada, es un decir, sería considerar a la acción como el resultado de un campo de fuerzas, de distintos vectores que están relacionados en su unidad, coherencia y verosimilitud.

MODALIDADES DE LA ACCION

•**ACTIVA**: la actividad externa es el significante de la acción externa; la actividad externa es el significante de la acción interna;

•**PASIVA**: la inactividad externa es el significante de la inacción interior (=pasividad);

•**DEPONENTE**: la inactividad externa es el significante de la acción interior (=pasionalidad)

En este punto sugerí que se fijen en las películas antiguas sobre la pasión de Juana de Arco y como se puede observar cinematográficamente como pese a que la protagonista esta en la pasividad (está imposibilitada de su libertad, física también. Y en esa posición, sin embargo, se observa su pasionalidad. Por lo tanto es un personaje en acción.

<https://www.youtube.com/watch?v=-55mc9jNBrc>

(Parte final)

LA ACCIÓN Y LA SITUACIÓN DRAMATICAS

La **obra dramática** se asemeja a una transposición mimética de **la realidad** y facilita el paso de una a otra.

La **mimesis** concierne a la representación de la personas y sobre todo de sus acciones... "la mimesis de la acción es el mito , y por mito entiendo la organización de las acciones".

Mimesis es la imitación de una cosa y la observación de la lógica narrativa

Tiene que ver con el binomio dialéctica: acción/ carácter

A) Imitación de la acción: El mito aristotélico se define como una mimesis de la acción (praxis)

B) Imitación de los caracteres (del ethos) Es la imitación en el sentido pictórico del término: la representación figurativa.

Hacer y ver hacer: escritura y análisis de la acción dramática.

(De la PAGINA DEL GUIÓN, extracto este fragmento que sintetiza muy bien aspectos relacionados con la Acción, agregando comentarios propios)

Syd Field: "acción es lo que pasa". Acción física y acción emocional que es lo que pasa dentro del personaje durante la historia

Antoine Cucca: acciones de base / acciones complementarias (acciones de transición que ilustran el carácter de un personaje o dan información



Acción es lo que pasa. Así, sin más, define Syd Field un concepto fundamental para la estructura dramática del guión cinematográfico. Y sigue: "Hay dos clases de acción: acción física y acción emocional [...] acción emocional es lo que pasa dentro del personaje durante la historia". Con este margen de imprecisión, pero con la certeza de que el término remite a un concepto por todos conocidos, los escritores de manuales del guión elaboran un discurso que encuentra precisamente en el concepto de acción uno de sus pilares fundamentales. Cucca, sin molestarse en definir el término, elabora una distinción que separa las acciones de base (fundamentos esenciales de la historia) de las acciones complementarias (acciones de transición que ilustran el carácter de un personaje o dan información) y Lajos Egri, en el estudio del conflicto, discute el origen de las acciones, conformándose con hacer mano de un muestrario de metáforas climáticas y antropológicas:

The walking of a man is action, the flight of a bird, the burning of a house, the reading of a book. Every manifestation of life is action. *Traduzco: El caminar de una persona es acción, el vuelo de un pájaro, el incendio de una casa, la lectura de un libro. Cada manifestación de vida es acción.*

Eugene Vale es tan sucinto como Field: un verbo representa acción. Y desarrolla todo un capítulo para estudiar la transición de la acción. Swain analiza tanto la descomposición de las acciones como sus antecedentes sin preocuparse ni un instante por definir el término. Chion se pregunta qué es la acción, sin llegar jamás a responderse, adelantando tan sólo algunas previsiones de alcance absolutamente particular. Y Gutiérrez Espada, quizás el más prolijo de todos con relación al tema, esboza los términos de una discusión histórica que remite a Kulechov y a Gorki y que se reduce a destacar el alcance y la importancia de la acción, sin, en principio, definirla. No obstante, al querer diferenciar entre acción externa e interna, Gutiérrez Espada asoma una discusión que toca aspectos más profundos del problema:

La experiencia demuestra, insisto, que los filmes saturados de acción han tenido siempre un éxito indiscutible. Por ello la acción debe estar presente ya en el guión, como condición importantísima. Pero entiéndase que nos referimos a un concepto exterior de acción, exclusivamente, como si se tratase de acción "mecánica", por así decir, donde abunda el movimiento de las cosas, sino que la acción debe resultar enlazada con el conflicto que se produce entre los personajes, o en las ideas que se exponen, que son como las líneas de fuerza que mantienen en tensión todo el discurso narrativo. La acción, muchas veces, es el resultado de la situación emotiva de un personaje o de un grupo de ellos, como efecto de su conducta y actitudes.

LAJOS EGRI: muestrario de metáforas climáticas y antropológicas:

“El caminar de un hombre es acción, el vuelo de un pájaro, el incendio de una casa, la lectura de un libro. Todas las manifestaciones de la vida son acción”

Eugene Vale: un verbo representa acción

Howard Lawson: ese movimiento general que da lugar a que algo nazca, se desarrolle y muera entre el comienzo y el final

La acción es una especie de actividad, una forma de movimiento en general. La efectividad de la acción no depende de lo que hace la gente, sino del significado de lo que hace

En Howard Lawson ese *movimiento general que da lugar a que algo nazca, se desarrolle y muera entre e comienzo y el final*, es analizado con mayor detalle. Para ello, recurre a una definición que suministra Schlegel en su Curso de Arte Dramático:

¿Qué es la acción? ... En su significación más profunda, la acción es una actividad que depende de la voluntad humana. Su unidad consiste en su

dirección hacia un solo fin y su totalidad la compone todo lo que se encuentra entre la primera determinación y la ejecución del hecho.

Tal definición, suficiente para Brunetière, para quien el uso de la voluntad consciente sirve para diferenciar la acción del movimiento o agitación (Las Leyes del Drama, citado por Howard Lawson), es sin embargo criticada por Howard Lawson, quien introduce el problema del sentido. Dice Lawson:

La acción es una especie de actividad, una forma de movimiento en general. La efectividad de la acción no depende de lo que hace la gente, sino del significado de lo que hace.

Esta última aproximación introduce un elemento vital en la discusión: la acción, así considerada, refiere su importancia, no a su magnitud medida en términos de "realidad" (lo cual configuraría una referencia extra-textual), sino al sentido que tiene dentro de la estructura y, en particular, respecto a la acción base. Sin embargo, hay que ir hasta Pavis, cuya preocupación por la acción proviene del análisis semiótico, para transitar el camino hacia una formalización que permita aprovechar el descubrimiento. La discusión de Pavis va desde una definición tradicional según la cual la acción dramática consiste en una "Serie de hechos y actos que constituyen el argumento de una obra dramática o narrativa", hasta una definición semiológica, construida sobre el modelo actancial, para la cual la acción se produce como cambio de posición de los actantes en la configuración actancial. Observamos entonces cómo la idea de acción ocupa un lugar nodal en la preceptiva dramatúrgica del guión, a pesar de que su contenido jamás se define dentro de un marco de rigor.

En medio de un laberinto de movimientos, con apariencia de acciones, el sentido último de la acción en cuanto narrativa ha de buscarse en su significación y eficacia en el desarrollo de la intriga.

La acción narrativa en cierto sentido es siempre una acción dramática

-

Interesa abordar la relación entre acción y situación dramática porque sirve también para pensar esos momentos en donde se aprovecha al máximo la capacidad persuasiva de las imágenes. Es donde el pensar en imágenes vuelve a estar presente. Observen que en la cinematografía hay una función especializada que es el director de fotografía. Aquél que trabaja, junto al director, para esa potencialidad retórica, visual y emotiva de la imagen. Obviamente que esto no debe hacernos olvidar que en nuestro campo trabajamos, principalmente, con imágenes en movimiento. Pero ello no obsta a que nos detengamos en la situación. Esas situaciones, por otra parte, que se dan también en la vida, en la existencia cotidiana (y no he usado al azar el concepto de existencia) y que las percibimos como amenazantes, festivas, etc. Volveremos sobre ello sobre la parte final de este trabajo. Pero ahora sintetizo la relación entre acción y situación dramática. Algunos tips bastante utilizados pueden ayudar a la comprensión de este asunto.

- ✓ Una distinción crucial a la hora de escribir un guión es la que separa los conceptos de situación y de acción. Una situación -por muy interesante que sea- es estática, es una "fotografía". La acción, por el contrario, presupone una transformación y siempre implica movimiento.
- ✓ Hay situaciones tan interesantes que le crean a quien las inventa (o a quien las recrea) la ilusión de tener una gran historia entre las manos. La frase "Un extraterrestre amigable es protegido por un niño", describe una situación. La frase "Un extraterrestre amigable lucha por regresar a su casa que está situada a miles de kilómetros de la tierra" describe una acción y presupone una transformación. Sólo en el segundo caso hay una historia (story).
- ✓ Las situaciones son como los chispazos: hacen que las historias se hagan luminosas por segundos, y luego se extinguen. Las situaciones necesitan de la progresión de las acciones para brillar una tras otra.
- ✓ Las situaciones hablan de las relaciones y, por ende, de los personajes. Las acciones hablan del devenir y, por tanto, de la transformación de los personajes.
- ✓ La "prueba ácida" de un guión es la síntesis: si se puede contar un guión en dos o tres oraciones (y la historia contenida en ellas se muestra interesante), es probable que no tenga problemas de estructura. Si por el contrario, se tiene que "explicar" la película (o, mucho peor, justificarla), se debe seguir trabajando en la estructura.

Agrego que la situación, de alguna manera por contraste con la acción, es un momento singular que se inscribe en el marco general de la acción. En este punto suelo utilizar el ejemplo del rosario (sea de la religión que fuere) en el que las cuentas vendrían a ser las situaciones y la acción el hilo que las une.

Dentro del nacimiento y progreso del análisis e investigaciones semiológicas y dramáticas, considerando fuerzas, funciones, arquetipos, características se han trabajado modelos actanciales. Y tienen especial vínculo con la acción dramática. Refería en clase la idea nacida en Vladimiro Propp con el análisis y las tipologías que fundó a partir del examen de los cuentos populares rusos. Para Propp distinguió en esos relatos siete actantes que corresponden a siete esferas de acción:

En *La morfología del cuento...*

- ... Propp estudia las formas y leyes que rigen la estructura del cuento, proponiendo un repertorio de siete personajes que ejecutan funciones (acciones):
 1. el agresor,
 2. el donante,
 3. el auxiliar mágico,
 4. el mandatario,
 5. el héroe,
 6. el falso héroe,
 7. la princesa (u objeto de búsqueda).

Pero también

Según Georges Polti (aunque no es él el autor de esta teoría sino Gozzi), no existen más que 36 situaciones dramáticas en total.

Situaciones dramáticas

Georges Polti:

- 1 súplica
- 2 rescate
- 3 el crimen perseguido por venganza
- 4 venganza de parientes sobre parientes
- 5 persecución
- 6 desastre
- 7 víctimas de la crueldad o la desgracia
- 8 rebelión
- 9 empresas atrevidas
- 10 secuestro
- 11 enigma
- 12 logro o consecución

- 13 enemistad de parientes
- 14 rivalidad entre parientes
- 15 adulterio homicida

- 16 locura
- 17 imprudencia fatal
- 18 crímenes involuntarios de amor
- 19 asesinato de un pariente no conocido
- 20 auto-sacrificio por un ideal
- 21 auto-sacrificio por los parientes
- 22 todos sacrificados por una pasión
- 23 necesidad de sacrificar personas amadas
- 24 rivalidad entre superior e inferior
- 25 adulterio
- 26 crímenes de amor
- 27 descubrimiento de la deshonra de la persona amada
- 28 obstáculos de amor
- 29 un enemigo amado
- 30 ambición
- 31 conflicto con dios
- 32 celos equívocos o erróneos
- 33 juicios erróneos
- 34 remordimiento
- 35 recuperación de una persona perdida
- 36 pérdida de personas amadas

Gozzi sostuvo que no hay más que 36 situaciones trágicas o dramáticas.

Así que este conjunto se ha vuelto clásico en el desarrollo de guiones para telenovelas, porque podemos encajar un argumento, libreto o una novela, dentro de esas 36 situaciones que nos comenta Polti, claro que podremos insertar ahí esa situación dentro del argumento o novela. O sea, la obra puede acoplar, combinar varias de estas situaciones.

Hasta quizá pudiéramos dar otra denominación a cada una de los títulos de Gozzi-Polti. Expresada con cualquier otra calificación o palabra.

Enseguida nos ocuparemos de algunas (para que ustedes puedan tomar algunos ejemplos) de estas 36 situaciones dramáticas, a fin de hacerlas más útiles, y en forma más sencilla y practica, para los escritores. Si quieren leerlas completas con ejemplificación de películas pueden ver el link: <http://detoditocineymusica.wordpress.com/2013/03/10/georges-polti-36-situaciones-dramaticas/>

Esta clasificación parecería haber sido la fuente inspiradora de Doc Comparato que lo lleva a igualar ciertas situaciones dramáticas lisa y llanamente con el *plot*. En una diferencia, explicada en clase, que mantengo con el citado autor.

DESASTRE



Elementos:

Un poderoso que conquista y uno victorioso

Casos

Como el "Enrique VI" y "Ricardo II", de Shakespeare.

Fuera de autoridades y reyes, casos de grandes hombres caídos en desgracia, traicionados, sumidos en el desastre, tales como Colón, de Lesseps -Vizconde Fernando María de Lesseps, constructor del Canal Suez e iniciador de la construcción del Canal Panamá; condenado junto con su hijo a multa y prisión y caído en desgracia después de sus dos grandes obras, una terminada y otra iniciada y respaldada por él.

Dentro de este rubro o clasificación:

"Desastre", caben los accidentes marinos, aéreos o terrestres; un ciclón, un terremoto, etc.; y así, Polti cita en este rubro la obra "Tierra de Espanto", de Lorde y Morel, 1907, en la que se describe una catástrofe de la Naturaleza.

Como se ve, este rubro y muchos otros, abarcan demasiados sucesos, y así es fácil reducir todo a 36 y dramáticas.

Porque podría diferenciarse el desastre de un reino o de un hombre del desastre de un fenómeno de la Naturaleza, y llamar al primero desastre y al segundo catástrofe, y entonces ya serían 37 situaciones y no 36. La calificación es un tanto convencional y elástica.

VICTIMAS DE LA CRUELDAD O LA DESGRACIA.



Elementos:

Un desdichado, un amo, una desgracia.

Casos:

El inocente víctima de la intriga o la ambición, o de la intriga ambiciosa; el inocente despojado precisamente por quienes tenían el deber de protegerlo y cuidarlo; el poderoso que es desposeído y arruinado; el favorito que de pronto se ve desterrado y olvidado; el dedicado a quien se quita su última esperanza, etc.

ENIGMA



Elementos:

El problema a resolver, el investigador o interrogador y el policía o autoridad.

Casos:

Búsqueda de una persona que tiene que ser encontrada bajo pena de muerte si no se la halla; un problema difícil que tiene que ser resuelto bajo pena de muerte si no lo resuelve el enviado a resolverlo; el mismo caso en el que el problema es propuesto por una mujer ambiciosa; todas las novelas policíacas en general, ya que todas llevan como elemento primordial un enigma.

LOGRO O CONSECUCCIÓN



Elementos:

Uno que pide y su adversario que niega, para que surja el conflicto; o bien, un árbitro más o menos arbitrario dado su poder y las partes oponentes a ese arbitro

Casos:

Esfuerzos por lograr un objetivo por medio de la fuerza; el caso anterior, pero por medios persuasivos; la elocuencia frente a la severidad de un árbitro, de una persona que tiene que resolver el caso, derrotado por esa elocuencia de su oponente.

ADULTERIO HOMICIDA



Elementos:

Los dos adúlteros; el esposo o la esposa traicionados

Casos:

Asesinato del esposo por el amante de su mujer; asesinato de un amante que se confía -caso Sansón y Dalila; asesinato de la esposa por su propio amante.

AUTO-SACRIFICIO POR UN IDEAL



Elementos:

El héroe; el ideal

Casos:

Sacrificio de la vida por el cumplimiento de la propia palabra; sacrificio de la vida por bienestar de un pueblo, de una nación; sacrificio de la vida por piedad filial; sacrificio de la vida por sostener la creencia religiosa; amor y vida sacrificados por la fe religiosa; amor y vida sacrificados por un ideal, por una causa noble; el amor sacrificado en aras de los intereses del Estado; sacrificio de la situación económica brillante en aras del deber; el ideal del honor sacrificado al ideal de la fe).

TODOS SACRIFICADOS POR UNA PASIÓN



Elementos:

El enamorado; el objeto de la pasión fatal; la persona sacrificada

Casos:

Los votos religiosos de castidad, rotos por una pasión fatal; un voto de pureza que se rompe; el futuro arruinado definitivamente por una pasión; el poder arruinado por una pasión ("Marco Antonio y Cleopatra", de Shakespeare; "Cleopatra", de Sardou); la ruina de la mente, de la salud y de la vida ("El Poseso", de Lemmonier); la pasión conseguida al precio de la vida ("Una Noche de Cleopatra", de Gautier y Masse); la ruina de la fortuna, de vidas y honores por una pasión ("Naná", de Zola; "El Camino Esmeralda" de Ripechin); tentaciones que destruyen el sentido del deber, de la piedad y de la fe ("Salomé", de Oscar Wilde; "las Tentaciones (rechazadas) de San Antonio"); destrucción del honor, de la fortuna y de la vida por el vicio erótico ("Mama Colibrí, de Bataille); el mismo resultado anterior producido por cualquier otro vicio).

ADULTERIO



Elementos:

Un esposo o esposa traicionados; los dos adúlteros.

Casos:

Una amante traicionada, traicionada por una mujer más joven que ella; la esposa traicionada; el esposo traicionado; una esposa traicionada por una mujer casada; esposa traicionada por una mujer más joven que ella, la que, además, no ama al traidor; una esposa envidiada por una joven que está enamorada de su esposo; rivalidad entre una esposa que es dominante y tiránica y una amante que es complaciente y dulce; rivalidad entre una esposa toda generosidad y una muchacha vehemente y apasionada; la esposa que sacrifica a su esposo tiránico y dominante por un amante complaciente; el esposo, dado por muerto, es olvidado por el amante de su esposa; un marido corriente sacrificado por un amante simpático; un marido noble y bueno traicionado por un rival de calidad inferior a la del esposo; marido traicionado por un rival grotesco; marido traicionado por una esposa perversa, que prefiere a un amante despreciable; esposo traicionado por su mujer, que da la preferencia a un rival inferior en todo a su marido; venganza de un marido

traicionado; el marido es perseguido por un rival rechazado por la esposa.

ACERCA DE CARLO GOZZI (1720 - 1806)



Dramaturgo italiano famoso, mantenía que no había más que treinta y seis tramas diferentes en toda la literatura dramática del mundo.

O sea, alegó que todas las historias literarias en el mundo son duplicaciones de 36 cuentos básicos. **¿Podríamos leer esto desde las estructuras míticas?**

No habla de cualquier literatura, por supuesto, como publicaciones informáticas, ni siquiera de "comedias," sino "tragedia," que es historia real o ficción realística que causa simpatía por el protagonista, personaje que típicamente sufre en el cuento.

Gozzi aparentemente enumeró las 36 tramas que había descubierto, pero se ha perdido su lista, y solamente sabemos de ella por J. W. von Goethe (1749_1832), dramaturgo preeminente alemán (Fausto) que mencionó que Friedrich Schiller (1759 - 1805), otro dramaturgo alemán, había tratado de desmentir a Gozzi (por encontrar más tramas que él), y no pudo ni siquiera llegar a los 36. ¿No les sorprende esto, que tres autores clásicos preeminentes nos aseguran unánimemente que no existen más que 36 historias básicas en la literatura seria?

ACERCA DE GEORGES POLTI



Más de un siglo después, Georges Polti intentó reconstruir la lista de Gozzi, estudiando la literatura clásica, y publicó una lista que ahora es la base de todas las demás listas de tramas literarias (Les trente-six situations dramatiques, París, Mercure de France, 1916).

No se mal interprete la simplicidad de los "títulos," porque cada uno representa una trama compleja. Es realmente sorprendente que no hay más situaciones literarias básicas que eso. Ahora es cierto que el número preciso no importa. Obviamente el número 36 no está grabado en piedra.

De hecho Polti menciona en su libro que 36 es "precisamente" el número de "emociones humanas," lo cual no hay seguridad, pero de cualquier modo levanta la sospecha que el número no era su conclusión sino su meta, porque es el número hecho famoso por Gozzi.

Obviamente el número depende de cuales criterios quiere uno contar. Así, después de Polti, por ejemplo Etienne Souriau, como lo señalé en clase, propone que pueden tipificarse 200.000 situaciones dramáticas. Aunque en otro paso, sintetizando, enumera seis funciones dramáticas que forman el armazón de todo universo narrativo:

- León (fuerza orientada): es el sujeto deseante de la acción;
- Sol (valor): el bien deseado por el sujeto;
- Tierra (el destinatario del bien): se beneficia del bien deseado;
- Marte (el oponente): el obstáculo encontrado por el sujeto;
- Balanza (el árbitro): decide la atribución del bien deseado por los rivales;
- Luna (ayudante).

Pero a pesar de ser criticada, siempre por quienes automáticamente descartan la idea de un límite, verán que la lista de Polti es bien pensada, muy útil, y para hoy es un concepto casi universal de literatura.

Tramas literarias distintas son escasas. **Resonancias de Roland Barthes, las formas de contarlas son infinitas.**

La conclusión es la misma que Salomón nos dijo hace tres milenios: *¿Qué es lo que fue? Lo mismo que será.*

¿Qué es lo que ha sido hecho? Lo mismo que se hará: y nada hay nuevo debajo del sol. Eclesiastés

No hay nuevas historias.

Ningún autor moderno innova. Polti no solamente distinguió una lista comprensiva de tramas literarias, él investigó para saber quién fue el primero en escribirlo.

Es que todas las tramas básicas de literatura habían sido ya elaboradas desde la antigüedad. Una tesis mostró que cada una de las 36 tramas están en la Biblia.

Otros autores influenciados por Polti han hecho otras listas más lógicas, o más precisas, y por lo general, no importa cuales criterios escogen, llegan a un número menor que 36.

Por ejemplo, Ronald Tobias recientemente escribió un libro llamado las "20 Tramas Maestras" (de literatura), tomando muchas de Polti, pero con algunos ajustes lógicos.

Verán que los ajustes generalmente reducen la lista de tramas distintas.

SITUACIONES DRAMÁTICAS ¿QUÉ O QUIENES CONSTRUYEN LA ACCIÓN?

Esta perspectiva que agrupa en situaciones dramáticas, nos lleva a la última parte de este trabajo. Decir algo más al respecto.

Recordarán que en clase en diversas oportunidades me referí a la discusión que se suscita desde La poética aristotélica en adelante en el campo de la dramaturgia. La cuestión sobre si la acción es el resultado del protagonista o, en su caso, de héroe o si por el contrario – mirándolo desde la funciones – es la trama de la acción la que funda al personaje. Cité el ejemplo del premio Nobel de Literatura Luigi Pirandello que como en un juego de espejos pone a los actores confrontando con los personajes propios de la obra en "Seis personajes en busca de un autor", un género de comedia pero con mucho de tragedia.

Una obra compleja y rupturista con las convenciones teatrales clásicas, pero en la escena el director quiere “construir” la obra con sus actores y no con los personajes, copia de lo que estaba en escena, estos últimos se oponen porque ellos afirman que son los “verdaderos” actores que tienen la experiencia directa de lo que se quiere representar. Obviamente que la obra de teatro de Pirandello tiene varios registros de interpretaciones pero uno de ellos es que el autor quiere demostrar rupturas con las convenciones teatrales. En términos dramáticos el autor no construye un la argumento lineal, es como si las acciones no tuviesen un sentido lógico unas detrás de otras. Esto tiene la intencionalidad **demostrar un ritmo interno**, como guiado por los sentimientos de los personajes, aunque en la realidad sea poco lógico. En esta obra casi todas las acciones están regidas por los sentimientos de los seis personajes que se muestran entre ellos, odio, rencor, humillación, desdén, remordimiento, etc.

También existe una ruptura del espacio, la obra se desarrolla dentro de un teatro, como si fuera teatro dentro de un teatro; en el teatro está permitido romper las leyes lógicas, en la vida real no, esto hace que haya veces que **no se sepa si los personajes están actuando o no**. Ensayo, al igual que Bertolt Brecht la idea que tenía de teatralidad dentro de la escena, y que cada escena está en función de la siguiente. Con el dominio de las emociones. Por este aspecto y sin desviarnos mucho el teatro de Pirandello se acerca al teatro expresionista en los cuales se puede ubicar también a Sartre. Pero si meditamos bien podemos ver la discusión sobre que la acción no es el resultado de lo que hacen los actores.

Otra forma típica de clasificar la acción es dividir las entre “visibles” e “invisibles”. Son los acontecimientos esencialmente escénicos, producidos en función del comportamiento de los personajes, la acción es a la vez - según Patrice Pavis (Diccionario de Teatro, Editorial Paidós, 1980) “concretamente, el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en escena, y, en el plano de los personajes, lo que caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales”. Tampoco se conforma con la definición tradicional de “serie de hechos y actos que constituyen el argumento de una obra dramática o narrativa”. Sostiene que es tautológica y puramente descriptiva puesto que se limita a reemplazar acción por actos y hechos, sin indicar la naturaleza del hacer transformador.

Pavis prefiere las aproximaciones semiológicas del modelo “actancial”. Nosotros salvo cuando sea indispensable, tanto en el texto de Lorenzo Vilches como en el de Jesús González Requena preferimos trabajar más desde enfoques fenomenológicos. Pero a modo ilustrativo, como lo hice en clase, sólo presento uno que problematiza la acción y la intriga.

PATRICE PAVIS

Va desde una definición tradicional en la que acción dramática consiste en una “serie de hechos y actos que constituyen el argumento de una obra dramática o narrativa”; hasta una definición semiológica : “la acción se produce como cambio de posición de los actantes en la configuración actancial

PATRICE PAVIS

situación de partida a una situación de llegada, describe exactamente el recorrido de cada acción. ARISTOTELES no decía otra cosa cuando dividía toda *fabula** en principio, medio y fin (*Poética*, 1450b).

II. MODELO ACTANCIAL, ACCIÓN E INTRIGA*

A. Para disociar la acción de la *intriga** es indispensable reinstalar las dos nociones dentro del modelo actancial y situarlas en diferentes niveles de manifestación (estructura profunda y estructura de superficie):

	Nivel 3	Sistemas de personajes	Actores	Intriga
Estructura superficial (manifestada)				
Estructura discursiva (Nivel figurativo)				
			ROL	
	Nivel 2	Modelo actancial	Actantes	Acción
Estructura profunda				
Estructura narrativa		Estructuras elementales de la significación (cuadrado semiótico de GREIMAS, 1970)	Operadores lógicos	Modelos lógicos de la acción

El cuadro de las dos abajas leídas arriba como el paso de la estructura

En este sentido Pavis se plantea disociar la acción de la intriga incorporando las dos nociones pero en niveles de modelización distinto. Puede ver esa figura en la que el cuadro se lee de abajo hacia arriba desde la estructura profunda que es sólo un nivel teórico de un modelos reconstituido (Modelos lógicos de la acción, hacia la estructura superficial que es la del discurso del texto y de la serie de episodios de la intriga, llegando al nivel tercero en el que pueden ser

percibidos escénica o narrativamente. La intriga responde al sistema de personajes, la representación actoral. La acción es el resultado de los cambios de posiciones entre los personajes, determinando el sujeto y el objeto hacia el cual tiende, así como a los oponentes los ayudantes que pueden ser analizados como funciones. Es lo que muchos teóricos hicieron desde Vladimiro Propp en adelante.

CONCEPCIÓN “EXISTENCIAL”

Para ir cerrando el tema que se discute sobre la preeminencia de la acción o de los personajes (caracteres en términos aristotélicos) Hay una concepción “existencial” que sostiene que la acción es la que prevalece. Los personajes “no actúan siguiendo su carácter, sino que tienen un carácter en función de sus acciones. Este punto de vista, que algunos llamarán estructuralista pero que es más amplio que ese término tienen en común una desconfianza frente al análisis psicológico de los caracteres y una voluntad de juzgarlos solamente en sus acciones concretas. Sartre lo expresa con bastante claridad: “Una obra significa lanzar a la gente en una empresa; la psicología no es necesaria. Por el contrario, hay una necesidad de delimitar muy exactamente qué posición, qué situación puede asumir cada personaje en función de causas y contradicciones anteriores, que lo han producido a él en relación la acción principal (Jean Paul Sartre, “Théâtre épique et théâtre dramatique”, en: Un théâtre de situations, Paris, Gallimard, 1973).

CONCEPCIÓN ESENCIALISTA

Opuesta a la concepción “existencial”. Obviamente estas consideraciones se relacionan con algunos anticipos que yo formulé en clase. Son concepciones filosóficas de época que se sintetizan en que antes que la esencia, concepción si se quiere más clásica, hubo a partir de la entreguerras un resurgimiento de la idea que primero es la existencia. Recuerdan aquello de “estamos condenados a la libertad”. Esto piénselo en relación con la acción del hombre. Su existencia es lo que hace, sólo cuando muere coagula, por así decir, su esencia. Lo que importa en esta es su esencia y no sus acciones y su situación. La concepción dramaturgica esencialista analiza muy finamente los caracteres, a los que define según su consistencia y una esencia psicológica o moral más allá de las acciones concretas de la intriga. Esta corriente esta interesada por la personificación de la “avaricia”, en la “pasión”, en el deseo absoluto “Los personajes sólo existen como lista de partes morales o psicológicas. Coinciden precisamente en forma total con sus palabras, sus contradicciones y sus conflictos.

PERCY LUBBOCK – *The craft of fiction* (1921)

Telling: historia contada: mecanismo narrativo, icónico o pictórico.
("Panorama")

Showing: lo que da lugar a la "escena". El arte narrativo se da en el momento en que un narrador concibe la historia como "una materia que ha de ser mostrada y presentada de tal manera que se cuente a sí misma". Arte narrativo como drama puro. El narrador ha de permanecer invisible. La vida interior de los personajes sólo ha de poder adivinarse a partir de los signos visibles y audibles, cuando sus pensamientos o motivos se convierten en acción

Por último, vuelvo sobre algo enunciado en clase. La polaridad "telling" (contar) y "showing" (mostrar).

Esto, en realidad, es un enfoque del estudioso de la narración Percy Lubbock que analizando la narrativa de Henry James estableció dos formas de representación como características del proceso narrativo. El lo hizo distinguiendo al grado diverso de presencia del narrador. El "showing" (representación dramática) comporta la presencia muy limitada del narrador. Es la elección que Lubbock prefiere. El "telling", por el contrario, una presencia activa del narrador, capaz de manipular la historia mediante sus elipsis, resúmenes, etc.

El análisis está motivado por la literatura, el modo de narrar. Pero podemos pensarlo en relación a varios aspectos de la materia. Por ejemplo, las enseñanzas de Italo Calvino en el pensar en (con) imágenes.

Esta cuestión no está muy distinta de aquella dicotomía planteada entre la diégesis y la mimesis. Que, también, está presente en Aristóteles. En aquel tiempo estaba representado en las cuestiones escénicas, como la tragedia o el relato en la épica. Ciertamente con la irrupción de la imagen en movimiento es posible interrogar a esa vieja polémica.

Así, puede afirmarse que en la narrativa audiovisual, primero, el telling es showing, porque es escénica y representacional, es decir, el proceso narrativo

se caracteriza por un “hacer dramatizado” (relacionen con Soledad Puente y la presentación de la acción). El cine, la televisión, el vídeo, cuentan la historia representándolas. Con independencia de sus vínculos genealógicos con el teatro, la razón última estriba en que las imágenes que asumen la función discursiva, se han cristalizado en soportes materiales que permiten su articulación, pero remiten en última instancia a los códigos de reconocimiento de figuras, que rigen el lenguaje audiovisual del mundo natural.

Pero, segundo, el showing es telling porque las imágenes visuales y acústicas, asociadas al resto de los elementos portadores de significación (escalas de planos, iluminación, color, etc. y al montaje permiten la presencia intencionada, controladora y manipuladora del narrador en el discurso audiovisual. La impresión generalizada es que el espectador de imágenes en movimiento está más influido, aparentemente, por el showing que por el telling. (Un abordaje de esto puede complementarse con el desarrollo semiótico de Lorenzo Vilches).

Para Lubbock el telling es el “panorama” de la historia; mientras que el “showing” es la “escena”. Según él, no hay propiamente arte narrativo hasta el momento en que el narrador concibe la historia como una “materia que ha de ser mostrada y presentada de tal manera que se cuente a sí misma”. El narrador ha de permanecer invisible. La vida interior de los personajes, una vez más, sólo ha de poder adivinarse a partir de los signos visibles y audibles, cuando sus pensamientos y motivos se convierten en ACCIÓN.

Otro tema: como me surge la duda si lo exhibí en clase, como cierre de la segunda macrounidad, siempre presente el siguiente mapa conceptual con la centralidad de la idea.

Ella contiene algunos conceptos importantes que hemos trabajado, pero especialmente pido que relacionen la idea con los recursos técnicos a partir de la lectura del capítulo sobre la “Realización en la práctica” de Gerard Millerson.



Espero que esto haya sido de utilidad para meditar la asignatura y les deseo que rindan exitosamente sus exámenes finales. ¡¡Hasta siempre!!

Profesor Carlos Campolongo