

APUNTES SOBRE LA ACCION DRAMATICA

La acción dramática fue uno de los temas centrales de la clase del último martes. Palpo la aspereza del tema y registro su complejidad – y hasta la opacidad – para las explicaciones. Finalizada, me quedé conversando extendidamente con un alumno al tiempo que meditaba sobre esa misma dificultad. A partir de allí seguí cavilando para elaborar este apunte que, como siempre digo, no suplanta lo abordado en clase.

Dos cuestiones preliminares: en primer término, concebir e interpretar la acción como **indisoluble** de su caracterización como dramática en nuestro abordaje. En otras palabras, no es el significado de la palabra en el diccionario, o su uso vulgar, sino su conceptualización como “dramática” en el **contexto narrativo**.

La segunda, la admisión sobre el **nivel analítico** mediante el cual abordamos el problema. Un nivel de percepción de primer grado, más de superficie, por así decirlo, y el trabajo que más allá de lo visual escénico las situaciones dramáticas sugieren, o inducen en la progresión del propio relato y el modo en que el espectador va siguiendo con **expectativa** lo que sucede. O sea, se van produciendo mutaciones emocionales en donde no se deja de lado la intriga (conjunción de emociones y pensamientos conscientes del propio espectador).

La acción dramática es necesaria para la progresión narrativa. En consecuencia la acción narrativa es la cadena de acontecimientos regidos por las leyes de la sucesivo, encadenado y causal. Esta afirmación refuerza su conexión con el **plot** (ordenamiento) e intriga (efecto buscado en el espectador)

Como lo sostienen algunos autores la acción es diferente del acontecimiento. El acontecimiento es un cambio fenoménico observable (Jesús García Giménez). Un **acontecimiento** puede definirse, en nuestro curso, como un **evento** o **situación**, que adquiere relevancia y sostiene la atención del espectador.

Luego vincularemos los dichos con el concepto de “situación dramática”; pero ya puede adelantarse que bien leído esto significa que la progresión dramática necesita de los **acontecimientos**, como cambios perceptibles y que teóricamente la situación dramática necesita de la acción.

Según el ejemplo expuesto, a partir de la película de **Alfred Hitchcock**, *Strangers on a train* (Extraños en un tren, 1951)¹ el autor y director destaca al personaje de Bruno Anthony entre el público que asiste al partido de tenis, porque su cabeza es la única que no gira al compas del resto de la tribuna de un lado a otro siguiendo con su vista el curso de la pelota. Este fenómeno

¹ http://www.youtube.com/watch?v=_tVFwhoeQVM

observable, que tiene una expresión de movimiento físico, es el “acontecimiento”, según el autor citado. La acción es el **significado que encierra para Guy**, es el enfoque desde el punto de vista del tenista (reafirmado por los primeros planos). Por este contraste visible, identifica al estrangulador de su esposa.

El lenguaje de las sensaciones es parásito del lenguaje de la acción. John Austin, filósofo del lenguaje y que investigó el “acto del habla”, señala en su libro *Sense and Sensibilia* que sólo podemos hablar de sensaciones cenestésicas como algo eventual; somos “sensaciones que tenemos cuando hacemos esto o aquello”.

En este punto quiero adelantar que en los diversos encuadres de la tercera macrounidad (“Sujeto espectador”) el de Merleau Ponty es relevante en cuanto a la percepción afectiva, aunque su proposición es más complicada que lo expuesto aquí. Además, si bien lo dominante es un enfoque psicoanalítico no se dejan de lado este otro enfoque de “envolvimiento perceptivo” que trabaja Edgar Morin atendiendo al espectador de cine en su texto titulado “El cine o el hombre imaginario”² considera (bastante encuadrado en la Gestalt) la cuestiones vinculadas a las ilusiones, percepciones, sensaciones cenestésicas (percepción del propio cuerpo) que estimula la cinematografía.

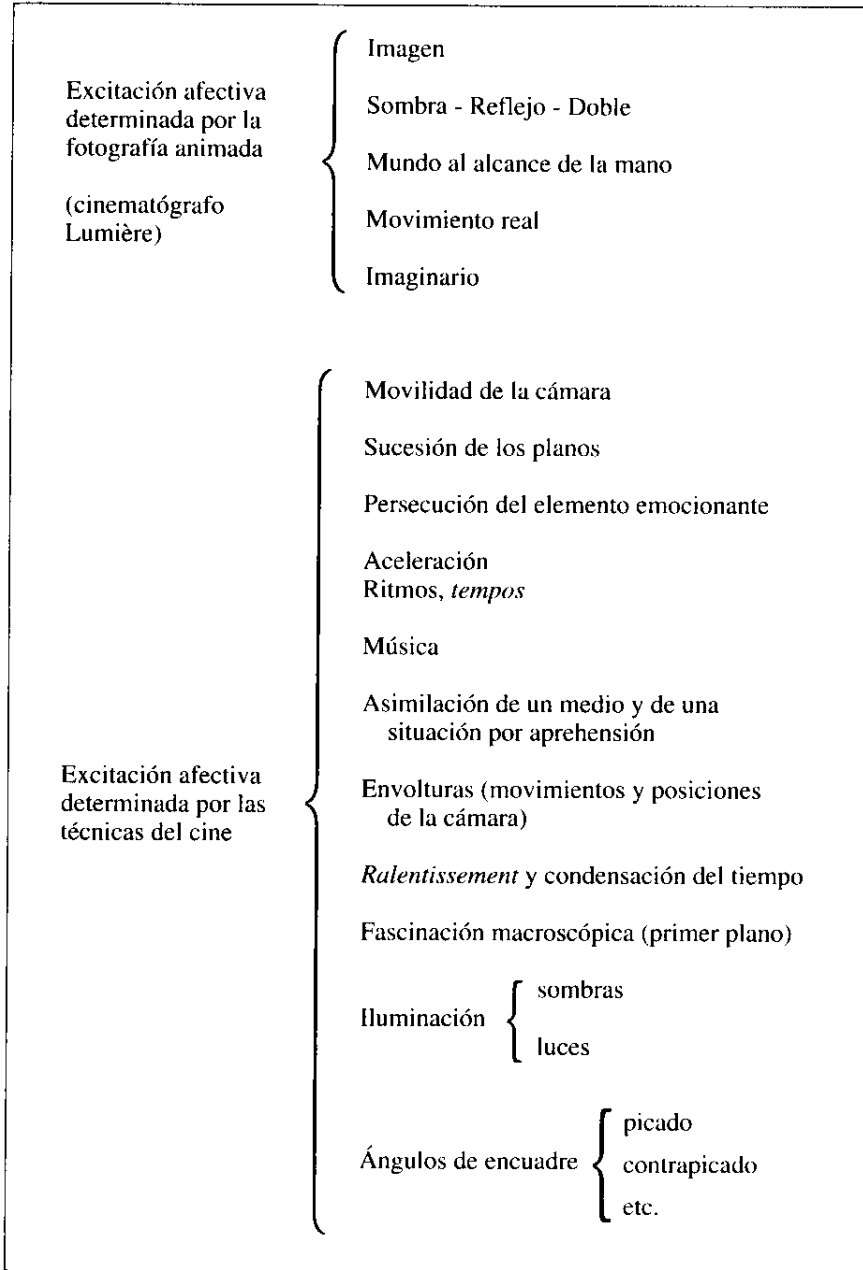
Cenestesia: Sentido del movimiento y de la posición del cuerpo.

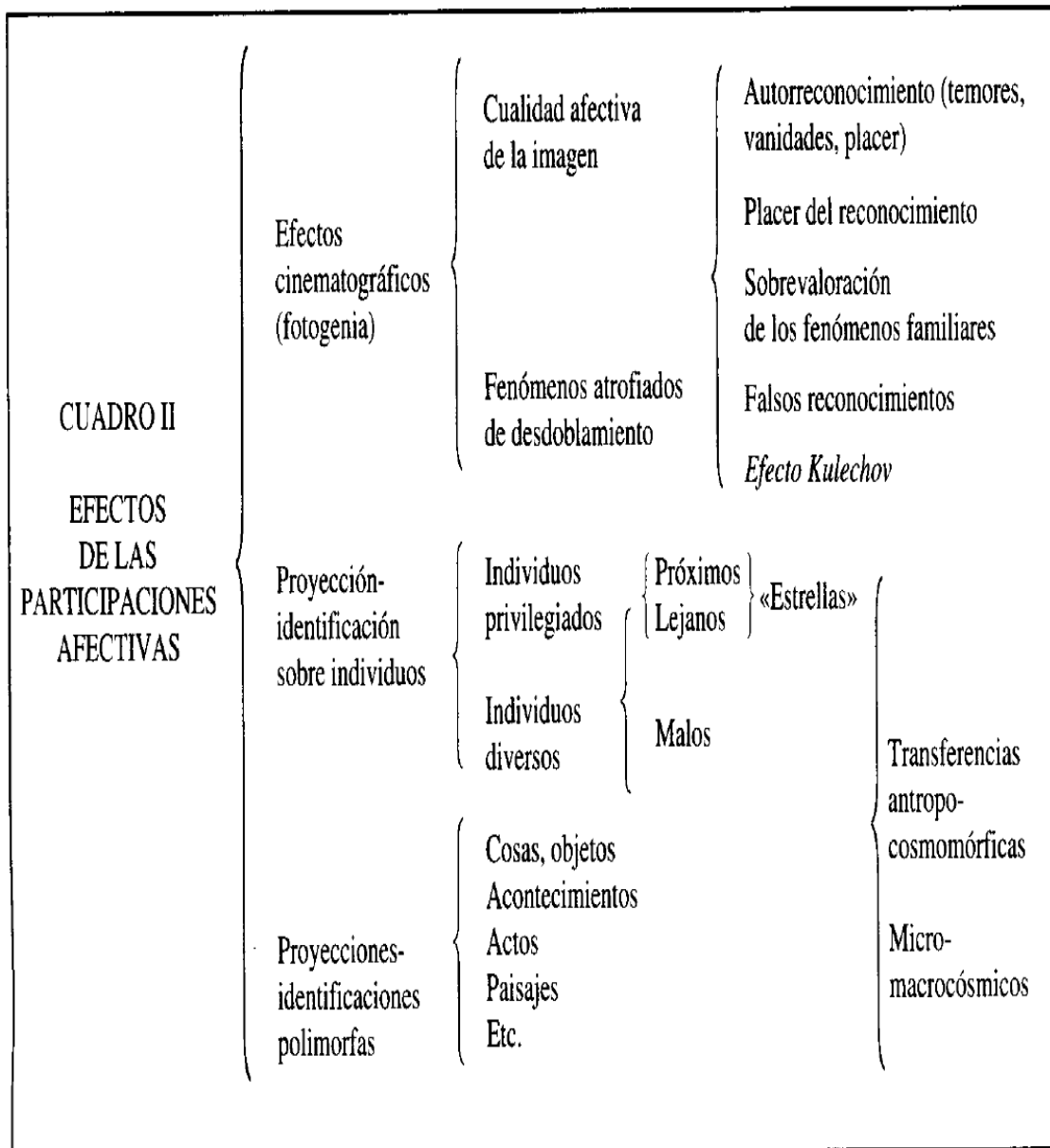
Se define también como la mezcla de las percepciones sensoriales, ya sea de las directas como de las memorizadas.

- Ausencia de criterios lógicos.
- Abstracción parcial o total de la percepción y la noción espacio-temporal.
- Total disolución del "Yo" o bien, de la frontera entre sujeto y objeto.
- Somatización y externalización de las aparentes "percepciones".

² Edgar Morín, “El cine o el hombre imaginario”, pag. 95; 106. Ed. Paidós(1995)

TÉCNICAS DE EXCITACIÓN
DE LA PARTICIPACIÓN AFECTIVA





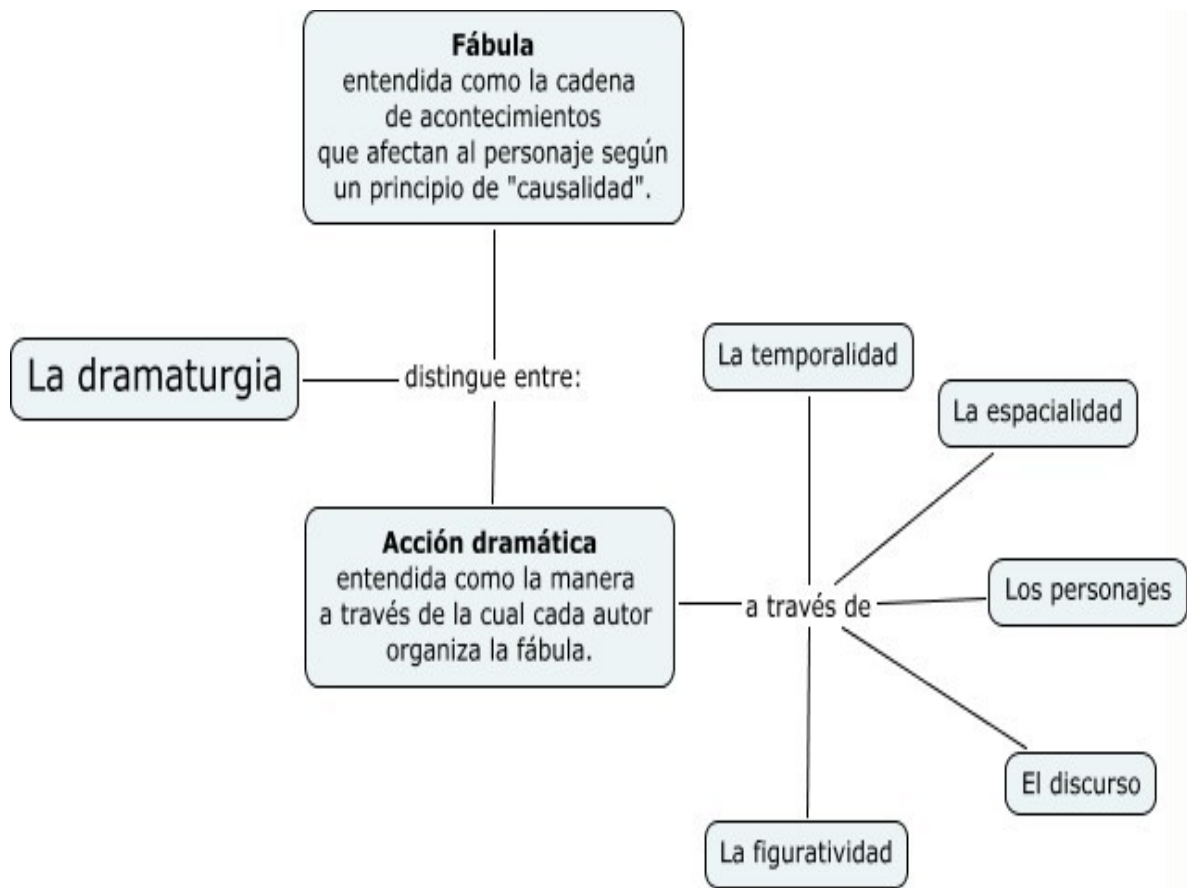
Que quede bien claro que estos dos cuadros de "participación afectiva" son a un nivel sensorial, la excitación corporal con la sola mediación del sistema nervioso de las personas. Cuando abordemos el tema del "sujeto espectador" esta consideración necesaria a nivel individual habrá de adquirir otras dimensiones con aportes teóricos de diverso orden.

También señalo que el autor, en la totalidad del libro, articula nociones propias del sistema nervioso, percepción y psicoanálisis (v.gr. Identificación, etc.)

Ahora volvemos al tema central de la “acción dramática”. El **acto**, en relación con la acción no es sólo un componente del drama. **En cuanto tal, significa un segmento de acción realizada.** Es la expresión latina (*agere, actum*) del griego (*dráein, drama*). El acto es, por tanto, un *actio effecta*. En algunos casos, puede darse una coincidencia de dramas en un solo acto, pero fuera de estos casos la acción no concluye en el acto. Solamente se interrumpe y de este hecho se derivan algunas normas de la **poética de la acción**, que tienen vigencia y aplicación en la narrativa audiovisual. Así, en la práctica, el guionista debe prever que cada acto concluya en **tiempo fuerte** cuando se trata de un serial (v. gr: telenovelas) cuando finaliza un capítulo que deberá continuarse al día siguiente, en el punto exacto en que había quedado en el episodio anterior.

Aplicado al teatro, el acto comienza en el momento en que se levanta el telón y se introducen los actores a la vista del público; concluyendo con la caída del telón. Es el tiempo transcurrido entre “levantar y caer”. La escena se constituye por el conjunto de los diálogos y movimientos de los personajes. Cuando se retira alguno de ellos y aparece otro, concluye una escena y comienza otra. En este caso **las escenas son marcadas por las entradas y salidas de los personajes.** Así ocurría ya en la tragedia griega.

El acto dramático equivaldría a la toma narrativa fílmica, si no fuera porque las categorías espacio/tiempo de la acción narrativa configuran en este caso un discurso de naturaleza diferente. En el discurso fílmico queda configurado como la sintagmática (conjunto de elementos unidos por una instancia superior) de un número variable de elipsis (supresión de cierta continuidad espacio/temporal) de cuadros. Una recapitulación de los visto hasta aquí podría expresarse en el cuadro que agregó.



En general, en la práctica, en todos los casos, hay que tener en cuenta hasta dónde la interrupción, necesaria o poética puede distraer al espectador en el momento en que la escena y su diálogo estaba actuando sobre el espectador.

En el cine, por ejemplo, esas interrupciones no deben motivar una desorientación de la "lectura" por parte del espectador, con los saltos, por así decirlo. En la narración audiovisual se tienen más posibilidades combinatorias de cambios que, generalmente, en el teatro.

Siguiendo con cuestiones que tuvieron dificultades en la clase reafirmamos (con García Giménez) que el concepto de acción narrativa se define mejor por sus **relaciones de contradicción que por sus relaciones de contrariedad**.

Contradicción como afirmación de algo contrario a lo ya dicho, o negación de algo que se da por cierto. **Contrariedad** es un suceso eventual que impide o retarda el logro de algo. Admito que esa descripción puede ser algo "forzada" pero es la que usa el autor. Para tratar de aclararlo afirma que: "la acción se opone a inacción"; en términos lógicos sería una oposición. Pero agrega **que no se opone a pasión**. Aunque aplicado a la acción narrativa, dice, la noción de pasión incluye las ideas de pasividad y pasionalidad, que conviene distinguir claramente. En la pasividad el sujeto se convierte en mero objeto de la acción

y, en cambio, en la pasionalidad el sujeto paciente sigue siendo un sujeto eminentemente activo.

En el caso del film de **Hitchcock** la acción está determinada por los movimientos de cabezas, hasta en el plano general el “asesino” está inmóvil, sin embargo en el recae ese efecto de la acción en un lugar de pasividad. En esa toma. En cambio, en el ejemplo sobre “La pasión de Juana de Arco, 1927) que les solicite buscaran, la acción interior de la heroína (su pasión a lo largo del proceso) valiéndose de los significantes de la inactividad externa. Creo que esta versión más reciente refleja con voces, planos y contraplanos muy claramente la “pasionalidad” que se pretende significar.³

De allí viene la tipificación de modalidades de la acción narrativa puede ofrecer tres formulaciones visuales., enunciadas en clase y la que más trabajo dio para comprender fue la última (deponente)

ACTIVA; PASIVA; Y DEPONENTE (la inactividad externa es el significante de la acción interior en tanto pasionalidad y no mera pasividad.

También se mencionó en clase lo que podemos llamar las propiedades de la acción. En la teoría aristotélica puede establecerse:

A) **Acción Simple**: es aquella que conserva su unidad porque carece de **peripecia y de anagnórisis**. Por ejemplo, el Prometeo representado por Esquilo sobre el Cáucaso en un continuo tormento, que se acrecienta desde el principio al fin, sin conocer alivio

B) **Acción compleja**: es aquella que pierde su unidad por la introducción de peripecias y anagnórisis

1. **Peripecia**: es la acción subordinada que produce un efecto contrario respecto a la acción principal. En Edipo el mensajero que viene a darle noticias, para quitarle el miedo de casarse con su madre, cuando le manifiesta quién es, produce el efecto contrario.
2. **Anagnórisis**: es la acción subordinada que convierte al personaje desconocido en conocido. Es un reconocimiento que concluye en amistad y concordia o enemistad y odio entre los destinados a la ventura o a la desgracia. La anagnórisis más eficaz es la que se añade a la peripecia, como sucede en el ejemplo mencionado de Edipo. En este caso al reconocerse mutuamente Yocasta y Edipo, horrorizados, de reyes afortunados que son, se convierten en desventurados hasta la desesperación. Yocasta se ahorca y Edipo se saca los ojos y arrastra su vida, mendigando.

³ <http://www.youtube.com/watch?v=cwO5zZnbVYE>

C) **Acción pertinente:** con independencia de la subordinación y jerarquía de las acciones, es aquella que determina, completa, acompaña o modula el desarrollo de la intriga. La acción pertinente es una categoría que no aparece como tal en la Poética aristotélica, pero el autor menciona las “acciones episódica”, cuyo empleo desaconseja porque son acciones en las que se entremezclan motivos que no es ni probable ni forzoso que acompañen a la acción.

D) **Acción elíptica:** Señala Aristóteles que Homero al componer la Odisea, no contó todo cuanto acaeció a Ulises, por ejemplo, no narró el hecho de que había sido herido y el hecho de que se había fingido loco para no asistir a la guerra de Troya, sino que contó aquellas cosas que concurrían a la acción determinada: la vuelta del héroe a casa.

E) **Acción verosímil:** Homero ha sido el maestro que nos ha enseñado a todos a contar fábulas con visos de verdad. Para Aristóteles la verosimilitud es el nivel de coherencia de las acciones. Es preferible (ya lo dijimos en clase) “elegir cosas naturalmente imposibles con tal que parezcan verosímiles, que cosas posible, si parecen increíbles”. Porque “no es oficio del poeta (para nosotros el narrador) contar las cosas tal como sucedieron, sino como debieron de suceder o pudieron haber sucedido”.

Loas que tienen la misión de contar las cosas “tal como sucedieron” son los historiadores, cuyas acciones siempre son particulares, es decir, referidas a tal o cual personaje verdadero.

La misión del narrador en cuanto *poietés* es contar acciones generales y subordinar las personas a la acción, acomodándolos a unas circunstancias de lugar y tiempo (situación). En el relato histórico es la acción la que se supedita al personaje; en el relato poético es el personaje el que se supedita a la acción.

ACCION Y SITUACION

La analogía de la acción y movimiento resulta de gran utilidad para definir por contraste la noción de situación. En realidad ambas se necesitan. Podemos ejemplificar con un collar de cuentas en las cuales para sostenerse estas necesitan de un hilo. En este caso representaría la acción y en la otra las “situaciones”. El “collar” no podría existir sin la existencia de las dos.

A mi me interesa señalar esta cuestión de la situación dramática, porque está en estrecha relación con el pensar en imágenes. De alguna forma cuando pienso en situaciones dramáticas, en la narración audiovisual, debo detenerme en su representación pictórica, visual. Porque ellas de por sí deben acentuar el poder expresivo de la imagen para la “contemplación” del espectador. Y volvemos sobre el tema de la relación entre las imágenes y las palabras. Esos momentos que se inscriben en la acción dramática son salientes.

En otras palabras, acción y situación, como elementos esenciales que son del lenguaje dramático (y del narrativo en cuanto dramático), se implican y modulan sin cesar recíprocamente. La acción narrativa, en cuanto predicado de un sujeto y función de un personaje, está determinada por una situación dada y a su vez provoca y determina otra situación que configura un nuevo marco circunstancial para la acción.

TRANSICION DE LA ACCIÓN

Para terminar estos apuntes quiero volver al texto de **Eugene Vale**, tratado en clase en relación a los tiempos de enunciación y del relato. Voy a transcribir algunos párrafos del capítulo donde aborda esta cuestión.

Gramaticalmente se puede conjugar cada verbo en los tiempos fundamentales: pasado, presente, futuro. *Yo maté, yo mato, yo mataré*. Un sustantivo, en cambio, no está sujeto al tiempo. “Casa”, “perro” o “ira” no se pueden conjugar.

Un verbo representa acción. De modo que la acción se puede conjugar en las tres dimensiones temporales.

Dramáticamente hablando, el pasado, el presente y el futuro existen juntos en el relato cinematográfico.

Esta comprensión es fundamental. Parecería que sólo nos importa el presente, porque los hechos se muestran en su ejecución real. Esta impresión es falsa. El pasado y el futuro forman una parte muy importante del relato.

Alguien puede decir en una película: “Cometí un asesinato”. O se lo puede mostrar asesinando; o puede decir: “lo mataré”. En consecuencia, estamos en posición no sólo de representar el presente, sino también el pasado y el futuro.

Estos distintos tiempos tienen distintos efectos sobre nosotros y despiertan distintas emociones: la anticipación de un hecho horrible despierta temor en nosotros; cuando en realidad lo vemos nos llena de terror; y cuando ha pasado, nuestra única emoción es el dolor. De modo similar, algo bueno que se espera nos llena de esperanza; cuando en realidad sucede nos da alegría y luego satisfacción. No es posible experimentar temor o esperanza con respecto a algo que está sucediendo o que ha sucedido, sino sólo si está por suceder. Tampoco podemos sentir terror o placer por algo que sucederá en el futuro, ni pena o satisfacción antes de que algo haya ocurrido en realidad. En consecuencia, el pasado el presente y el futuro del relato son muy importantes.

El tiempo progresa del futuro al presente y luego al pasado. Por caso toda la acción progresa del mismo modo: lo mataré, lo mato, lo maté.

Siendo así, no nos es posible considerar sólo una de estas etapas. Las tres están ligadas: antes de hacer algo debo tener la intención de hacerlo, una intención desea su ejecución, es decir, una acción; y luego de que la acción ha tenido lugar hay un resultado. Del resultado podemos deducir que fue necesaria una acción para lograrlo, y de la acción, que debió precederla una intención de realizarla.

Por esta razón pueden existir distintas acciones en distintas etapas en un momento del relato de la película. A oye que B ha matado a C. El asesinato es una acción en el pasado. A toma el revólver de una cajón. Esta es una acción en el presente. A tiene la intención de matar a B. Esta es la intención de realizar una acción en el futuro. En consecuencia los tres tiempos existen en un momento en la misma escena.

Es necesario reconocer ciertos factores en la naturaleza de estos tres tiempos. Una acción planeada para el futuro se registra en nuestra mente como un hecho inminente. Conociendo el progreso del tiempo del futuro al presente, esperamos que este hecho inminente se haga en cierto momento presente, es decir en su ejecución real. Pero hay una doble falta de certeza conectada con esta transición del futuro al presente. Por un lado, la extensión del futuro es limitada; no sabemos en qué momento el hecho planeado llegará al presente. Puede suceder dentro de una fracción de segundo si es que decidimos abofetear a alguien. O pueden pasar dos años hasta que tengamos la oportunidad de hacerlo. Pero aun la fracción de segundo representa un plan para el futuro, es decir que una intención precedió a la acción. La segunda incerteza es el hecho de que una intención de hacer algo se puede frustrar. Aunque podamos tener la intención de abofetear a alguien, quizá no tengamos oportunidad de hacerlo.

El presente disuelve ambas inseguridades. Si vemos el hecho real, es decir de la ejecución de la intención, sabemos automáticamente en qué momento el futuro de la intención desaparece porque vemos el hecho real. El presente no es un pasado. En tanto la extensión del futuro no tiene límites, el presente no es ni tan siquiera la fracción de un segundo. Si dejamos caer un martillo, hemos tenido la intención de dejarlo caer y avanza centímetro a centímetro hacia el resultado, es decir, del futuro a través del presente hacia el pasado. Hablando en general, el presente se va con tanta rapidez que no tenemos tiempo de concebir o entender una acción en su ejecución real. Debemos tener información previa de lo que la gente quiere hacer para entender lo que están haciendo. El conocimiento del futuro debe preceder al hecho para hacerlo inteligible. Al igual que futuro, el pasado no tiene límites. Un hecho se mueve cada vez más hacia el pasado y así se aleja cada vez más de nosotros que siempre estamos en el presente. De modo que cada vez es menos interesante. La diferencia fundamental entre pasado y futuro reside en que un hecho una

vez pasado nunca puede volver a llegar al presente, en tanto que un hecho inminente sí puede llegar a él.

Por estas razones, el pasado de la historia de una película nos resulta de muy poco interés. Sólo tiene valor como motivación para intenciones futuras.

El presente es tan corto que no nos da oportunidad de concebir o entender un acontecimiento. En consecuencia, el futuro es el tiempo más importante en el relato de una película. (La cuestión de la expectativa, suspenso o intriga, el sostenimiento continuo de la pregunta que va a pasar o no)

La creencia general de que el presente es el **tiempo esencial** parte de una concepción equivocada: nos interesa el futuro en su movimiento ante el presente. (Veremos otro punto de vista en el marco del psicoanálisis sobre como se instituye el “presente” en el aparato psíquico y singularmente en el **inconsciente**). Pese a ello, nuestro interés permanece en el futuro. Y las dos faltas de certeza conectadas con el futuro (si se moverá hacia el presente y cuándo) no son una desventaja, sino, por el contrario, un incentivo para nuestro interés.

Las investigaciones precedentes sobre el pasado, presente y futuro son difíciles de entender pero son por entero necesarias. No sólo hemos descubierto que el futuro es el tiempo más importante.....el futuro en el cine es más importante que cualquier otra forma de relato. Es un conocimiento nuevo, pero sin él no es posible escribir una buena película.

Repito que estos indicios sobre la complejidad de la representación del “presente” tienen un tratamiento muy intenso desde el psicoanálisis para explicar las vivencias de las emociones. Esto será en la tercera macrounidad.

Cordialmente, Prof. Carlos Campolongo