

UNA OPCIÓN PARA LEER EL TEXTO DRAMÁTICO

José Otilio Umaña Chaverri

En la actitud dialógica, los discursos teóricos no tienen el carácter de claves hermenéuticas. Son instrumentos conceptuales que, en contacto con el texto y bajo su estímulo, pueden producir lecturas; es decir, nuevos textos.

(Manuel Picado, *El envés de la red*)

¿TEATRO O LITERATURA DRAMÁTICA?

Ha existido una marcada confusión respecto a los términos 'teatro', 'drama' y 'literatura'. Consecuentemente, se han utilizado formas ambiguas de entenderlos y de participar de los fenómenos que textualizan. Por tal motivo, se hace necesario aclararlos y evitar, de tal suerte, lamentables contradicciones. Para empezar, el texto teatral y el texto dramático son trabajos de naturaleza diferente. El teatro constituye una de las prácticas más antiguas y, por ello, es imposible determinar con exactitud cuál fue o cuáles fueron sus orígenes. No obstante, podemos reconocer elementos de base que le dan su carácter espectacular, tales como el ser un arte "espacio temporal" (Castagnino: 35).

El teatro no depende de un texto escrito. Hubo teatro antes de la invención de la escritura y es razonable pensar en la posibilidad de manifestaciones teatrales antes de que el lenguaje alcanzara etapas superiores de desarrollo. La invención de la escritura representa un avance importantísimo para la consolidación del teatro, pues viene a asegurarle un repertorio y a permitirle la constante reformulación como hecho espectacular. Así nace el texto dramático, una escritura en el límite de la literatura y del teatro.

Los signos del teatro son mucho más cambiantes que los del texto escrito, pues, inexorablemente, varían dependiendo "del actor, del director, del montaje, del criterio de época, de los medios con que cuenta el productor" (Castagnino: 38). Sin embargo, al pensar el texto como productividad de sentido inmersa en la dinámica intertextual que conforma la cultura, no es posible concebir el texto dramático como una codificación fija de un sentido incambiable. Todos los textos, escritos o no, experimentan modificaciones constantes. Los hombres cambian, las palabras, así parezcan mantenerse inmóviles en la grafía, pierden, recuperan y neutralizan sus sentidos. El teatro basado en el texto dramático asigna una función capital al sistema verbal y, con ello, afianza, según L. Moholy-Nagy, "el predominio de los valores del pensamiento lógico" (Copeau: 79).

¿ES POSIBLE, O CONVENIENTE, ACERCARSE AL TEATRO Y A LA LITERATURA DE IGUAL MANERA?

El desarrollo de la semiótica teatral ha contribuido a perfilar "la total independencia estética del fenómeno teatral con respecto a la literatura" (Campos: 29) y a entenderlas como prácticas diferenciadas, tanto en sus rasgos convencionales como en los procedimientos requeridos para su análisis. El teatro "reclama la semiótica del escenario" (2:17). La literatura dramática depende, en forma absoluta, de la palabra escrita y, por esto, requiere opciones de lectura específicas.

Básicamente, hay dos maneras de percibir el texto dramático: 1. como texto literario cuya particularidad radica en un signo fijado mediante la escritura y en la ausencia de la multiplicidad de sistemas signícos que operan en el escenario; 2. como "caso límite de creación literaria" (Castagnino: 35), en el sentido de poseer, en germen, la eventualidad de la representación escénica. En otras palabras, si bien se lo piensa como literatura, su plena función textual reside en su particularidad de "contener en potencia la semiosis escénica" (Castagnino: 20). Sin embargo, en nuestras sociedades se 'consume' como un texto literario. Por otra parte, el hecho escénico puede generarse a partir de cualquier tipo de texto y no han sido pocos los casos en que piezas narrativas y poéticas han alcanzado una realización espectacular. A la luz de las anteriores consideraciones, parece indispensable acercarse al texto dramático, no importa si se lo enfoca como 'texto literario' o como 'texto límite,' de manera distinta de como se aborda el teatro, un poema o una pieza narrativa.

El presente trabajo discute algunos rasgos distintivos del texto dramático y propone una manera de proceder en su lectura. Está orientado a quienes entran en contacto con textos de esta naturaleza por primera vez; por ese motivo, el enfoque se mantiene dentro de los límites del estudio intrínseco y, por eso, deja a un lado aspectos que participan activamente en la producción de sentido del texto y que luego, con mayor experiencia y fundamentación teórica, el estudiante podrá enfrentar con criterios más sólidos. Por eso, cuanto aquí se discute pretende cimentar un punto de partida, un primer paso, y no intenta agotar la discusión de una escritura tan compleja como la dramática. Por otro lado, estas notas se abocan al estudio del texto dramático como una producción literaria y no como texto propuesto para el montaje espectacular.

SOBRE ESTA PROPUESTA DE LECTURA

Tres principios apoyan los lineamientos de esta propuesta: primero, se toma el texto en su totalidad; segundo, el texto y sólo el texto es la fuente de información y tercero, no se detiene en la búsqueda de giros estilísticos, licencias escriturales, en la clasificación de temáticas o movimientos literarios ni en el problema forma/contenido.

Sobre la aceptación de tales premisas, se proponen los siguientes pasos y en tal orden:

I. Segmentación del texto

Si entendemos que el texto dramático es el resultado más o menos armónico de elementos de variada naturaleza y que la disposición del discurso -entre un inicio y un final composicional- es de vital importancia en la programación de la lectura, parece razonable desmontarlo temporalmente. El procedimiento analítico tiene su arranque en una eventual segmentación de la totalidad del objeto de estudio con un fin preciso: llegar a los componentes y, conociéndolos, volver mediante su articulación a la totalidad. Segmentar, por lo tanto, no es dividir el texto antojadiza y arbitrariamente; todo lo contrario, es una estrategia que requiere observación y cuidado.

Por lo general, el texto dramático ya viene separado en escenas y en actos. Pero, ¿qué hacer cuando esas divisiones son muy extensas o cuando se trata de textos no segmentados por el dramaturgo? ¿Cómo proceder? ¿Sobre cuáles criterios podemos segmentar el texto? La delimitación de esas partes debe llevarse a cabo con base en indicadores cuya puesta en práctica no conduzca a una manipulación antojadiza del texto; con tal fin, se proponen las siguientes opciones de segmentación y en el orden de prioridad en que se discuten: A) De acuerdo con la entrada y la salida de los personajes, pues la presencia o ausencia de un personaje modifica sustancialmente los procesos de interacción; B) de acuerdo con indicaciones de movimientos y

desplazamientos del o de los personajes que inicien una nueva fase en el desarrollo de las acciones y C) con base en indicaciones respecto del transcurso del tiempo, cambios del lugar de la acción, la inserción de elementos tales como transparencias, cartelones, piezas musicales y otros, **siempre y cuando aparezcan y se apliquen de manera rigurosa en todos los casos**. Apoyarse en una diversidad de criterios ha de llevar a una segmentación inconsistente y riesgosa. Recordemos que la 'objetividad' en los procesos de análisis reside, fundamentalmente, en una actitud de respeto y de distancia ante el objeto de estudio.

La segmentación permite detectar la naturaleza de los procesos de interacción establecidos por los personajes en cada segmento y la forma en que se resuelven a lo largo del texto. Detectar el o los problemas que generan esos procesos de interacción permite observar su permanencia en el desarrollo de las acciones o los cambios que sufren esos problemas en su desenlace. Estudiar la configuración progresiva de cada personaje, de acuerdo con el problema del segmento y en el marco de sus relaciones con los otros personajes, evita el tradicional estudio de "caracterización" como un juicio o una impresión que, si bien resulta de la lectura, se asimila un tanto indiscriminadamente.

II. **Detección de problemas**

El texto dramático es el planteamiento y el desarrollo de uno o varios conflictos que, por su intensidad y relativa brevedad, imponen el tono dramático propio de este tipo de escritura. Por problema entendemos cuanto genera incidentes y dinamiza la acción del personaje, el motivo que le hace establecer nexos con los otros y mostrar una conducta singular. El problema ha de ser planteado de manera clara y precisa, pues constituye la piedra angular para el estudio del segmento. Con base en él, se diagraman las interacciones y se delimitan los rasgos del personaje.

III. **Diagramación de interacciones**

El texto dramático expone los procesos de interacción por dos vías: el intercambio de frases entre los personajes y las acotaciones (indicaciones). Estas últimas usualmente ofrecen información con respecto a las intenciones y motivación del personaje y al tono en que deben entenderse sus palabras. A diferencia de otras formas de textualización literaria, donde los personajes se levantan a través del tamiz siempre parcial de otra voz, aquí se presentan de manera directa. Aun en situaciones donde un personaje establece procesos de interacción mediante teléfono, una carta, un mensajero, un grito, etc., encontramos indicios textuales para dar con la naturaleza de las frases dichas y con la posición y actitud del personaje "ausente".

Utilizamos el término "interacción" y no el de "comunicación" con la idea de enfatizar la necesidad de tomar en cuenta no sólo el parlamento, sino también las indicaciones. No conviene aceptar la validez de las frases del personaje por ellas solas, puesto que el sujeto no se constituye sobre la base de cuanto dice, sino también mediante sus silencios, sus reacciones corporales, las relaciones que sustenta, lo dicho por los otros personajes y la información de las acotaciones. El estudio cuidadoso de las interacciones nos ha de llevar a los rasgos conformadores del personaje en su relación con 'los otros'. Por lo tanto, conviene reflexionar sobre los procesos de interacción no en términos de nuestro juicio personal respecto de los modos de decir, pensar y actuar del personaje, sino en relación directa con el problema en cada segmento.

Con el propósito de llevar a cabo la diagramación de los procesos de interacción, proponemos el uso de la siguiente simbología. Se realiza con base en un círculo grande para representar el mundo en donde se ubican e interactúan los personajes **internos**; esto es, aquellos que se

involucran físicamente y de manera directa en las acciones. Los personajes **externos**, aquellos que, a pesar de estar físicamente ausentes, participan e influyen en el desarrollo del problema, se ubican fuera del círculo. Esta consideración de los personajes como internos y externos se enmarca y tiene validez únicamente en el contexto de un segmento. Un personaje externo, del cual tenemos conocimiento por un mensaje escrito, una llamada telefónica, un grito o una conversación establecida desde una habitación contigua, entre otros, puede convertirse en interno y viceversa en el siguiente segmento. El personaje interno se representa con un círculo pequeño, en cuyo interior se anota alguna letra para identificarle. La posición que se le dé al interior del círculo grande ha de mantenerse desde el primero hasta el último segmento, esto con el fin de permitir una lectura fluida y ordenada de las diagramaciones. El personaje externo es representado con un círculo pequeño doble.

Para representar los procesos de interacción de los personajes internos y desde éstos hacia los externos, se utilizarán los siguientes categorías: a) Interacción armónica: aquella en donde hay concordancia de propósitos e ideas respecto del problema del segmento. Por ejemplo, si el problema es el hallazgo de la prueba del crimen y si a la intención de "X" por esconderla se le suma la aprobación de "Z", la interacción resultante es armónica. Insultos y acciones violentas no necesariamente deben hacernos juzgar una interacción como antagónica, si los personajes están, en el fondo, de acuerdo. b) Interacción antagónica: aquella opuesta a lo comentado anteriormente. c) Interacción neutra: propia de casos en los cuales el proceso de interacción es igualmente armónico y antagónico, o cuando no se cuente con suficientes datos como para clasificarla de una u otra manera.

Con el fin de diagramar los procesos de interacción, proponemos el uso de las siguientes figuras:

----->>	unidireccional armónica
----->	unidireccional neutra
-----o>	unidireccional antagónica
<<----->>	de doble vía armónica
<----->	de doble vía neutra
<o-----o>	de doble vía antagónica

La ausencia de estos símbolos implica ausencia de interacción.

Debido a su no presencia física en el lugar de los hechos, los personajes externos generalmente ejercen influencias. Intervienen, pero generalmente no alcanzan el grado de mostración de los personajes internos. Con el propósito de enfatizar su desempeño diferente, las figuras que utilizaremos son las siguientes:

----->>	influencia armónica
----->	influencia neutra
-----o>	influencia antagónica

IV. Rasgos de caracterización

Este cuarto paso complementa los anteriores. Ahora, intentamos llegar a un conocimiento detallado de los patrones de conducta del personaje. Y, ¿qué es el personaje? Parece apropiado pensarlo como energía que se intensifica, se neutraliza o se deteriora, dependiendo del conjunto en que opera. El personaje cambia a otros, se cambia y es cambiado; de aquí que los matices y facetas de su identidad no se den de golpe, sino al ritmo en que se desencadenan

los conflictos del texto. Por lo general, los primeros indicios del personaje se dan junto a su nombre, en la lista de personajes al inicio del texto.

Todos ellos deben ser estudiados. No podemos dejarnos llevar por el prejuicio de que algunos son más importantes que otros, pues todos desempeñan funciones específicas y determinantes en los conflictos que articulan la trama. Todo personaje es modelo que reclama ser tomado en cuenta, pues "también está investido de una misión ideologizadora" (Monteforte: 266) y es portador de una visión de mundo que se manifiesta en sus mecanismos de conducta, en la forma de conceptualizar y de valorar cuanto conforma su realidad. Si los conflictos se generan a partir del enfrentamiento de las posiciones, conviene detenerse en tres aspectos: las normas que regulan su 'individualidad', sus patrones de comportamiento con respecto a la colectividad donde se desempeñan y su concepción de y relación con el mundo natural.

V. Visión de mundo

En este apartado, intentamos establecer un tipo de observación capaz de relacionar coherentemente los datos que, de manera focalizada, han sido considerados en las anteriores etapas de trabajo. No se trata, en modo alguno, de repetir información, sino de proponer un regreso al texto en su calidad de conjunto. Como totalidad, responde a un conflicto de base, a una oposición irreconciliable de puntos de vista respecto a los modos de percibir el mundo y sus fenómenos.

CONSIDERACIONES FINALES

Puesto que la literatura dramática es, además de compleja, muy variada, conviene entender la necesidad de hacer los ajustes pertinentes para que, en el proceso de lectura y análisis del texto, se resuelvan aquellos aspectos imposibles de ser contemplados en un trabajo tan breve como éste. Y ese ha de constituir uno de los primeros ejercicios que, en conjunto con el docente, deben realizar los estudiantes.

Con anterioridad, hemos señalado las limitaciones de nuestra propuesta al centrarse en el análisis intrínseco. Trabajar bajo tales circunstancias tiene, por supuesto, objetivos bien claros y precisos. Intentamos que el estudiante desarrolle su capacidad para observar y su habilidad para resolver problemas a partir de su propia actividad analítica. De esta manera, se pretende estimular la confianza en sus propias opiniones pero, de manera especial, en la progresiva solidez para enfrentarse a situaciones nuevas mediante la autodidaxia. Por otra parte, se evita el que la actividad analítica sea satisfecha en la simple repetición de lo dicho por el profesor(a) o en el libro de lecturas y comentarios. Se le aleja de la rutinaria búsqueda de significados y de los manidos y cajoneros ejercicios de comprensión de lectura que, con frecuencia, constituyen simples ejercicios de memoria y están lejos de ser, en sentido estricto, un análisis. Pretendemos que el estudiante sea agente de su propio conocimiento y que aprenda a valorar su propia palabra antes de asumir la de los críticos y los estudiosos.

BIBLIOGRAFÍA

CAMPOS, Armando. "Reflexiones sobre una reintegración necesaria: psicología y teatro", *Esce-
na*, 8 (1982), pp. 26-30.

CASTAGNINO, Raúl. *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1974.

COPEAU, Jacques y otros. *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid: Gráficas Color, sin fecha.

MONTEFORTE TOLEDO, Mario y otros. *Literatura, ideología y lenguaje*. México D.F.: Editorial Grijalbo, 1976.