

DIVISION DEL CONOCIMIENTO Y MUSICA EN EL DRAMA

Rodrigo Durán Bunster

Introducción

Las convenciones artísticas propias del drama han alcanzado un alto grado de elaboración en su práctica significativa.

Gran parte de esta labor se debe a la acción de los medios de comunicación masiva y, en especial, a la televisión. Los dramas creados para este medio han dotado al espectador actual de una admirable capacidad para descifrar una serie de códigos bastante complejos.

El espectador de finales de la década del cincuenta se confundía fácilmente con el vertiginoso desarrollo de las historias de acción que invadieron las pantallas de Latinoamérica por esos años.

Con la llegada de la televisión, repentinamente fue desprovisto de una serie de recursos que durante mucho tiempo le sirvieron de guía para comprender tanto el relato radial como el cinematográfico.

Es así como la voz del narrador desapareció paulatinamente.

También se hizo cada vez menos frecuente la presencia de un mapa para indicar cambio de espacio, o las manecillas del reloj con el fin de señalar lapso transcurrido; o el desprendimiento de las hojas de un calendario para denotar mayores avances del tiempo dentro de la historia.

En su lugar se recurrió con intensidad creciente al lenguaje de la imagen; lo cual empeoró la situación, puesto que el espectador de esa época se formó de acuerdo con cánones literarios y no audiovisuales.

Más tarde, sus descendientes se convirtieron en espectadores consumados. Los de la generación intermedia, contaron con la ayuda ágil y espontánea de los hijos, quienes dominaron el código prácticamente a partir de su nacimiento.

Ello se debe a que el espectador logra este conocimiento por medio de la experiencia. Tal es el caso de la mayoría del público que consume el material *envasado* proveniente, casi en su totalidad, de los Estados Unidos.

Es preciso que el autor dramático hispanoamericano en ciernes, probable componente de

ese público, se substraiga a esa suerte de hipnosis y emprenda un cuidadoso análisis del mencionado código.

Asumiendo la función de emisor, puede rescatar aquello que sirva como herramienta para construir obras con otras significaciones, que permita una comunicación de valores auténticos a su propio público.

En esa perspectiva, son preocupación de este trabajo dos elementos de la construcción dramática que, aunque nacieron con el drama mismo, han sufrido una evolución conjunta con la del sistema de significación que sustenta el género en el nuevo medio.

Por una parte, hay referencia a la *división del conocimiento*, directamente emparentada con la *carpintería* del texto dramático y la historia propiamente tal.

Por la otra, se trata el uso de la *música*. Aunque en algunos casos se concibe junto con la escritura del drama, la música a menudo tiene su plena concreción durante el proceso mismo de la puesta en escena (especialmente si se piensa en la música incidental).

Ambos elementos están ligados por un mismo principio surgido por convención artística: la diferente distribución de la información -en un momento dado del espectáculo- entre los personajes de la obra y el espectador.

División del conocimiento

Cada personaje de un drama puede tener un conocimiento distinto de los acontecimientos que conforman la historia; y ese conocimiento, a su vez, puede ser diferente del que posee el espectador.

Ese es el punto de partida que propone Vale (1986) para la discusión del tema, cuyos planteamientos esenciales se seguirán en la exposición de este aspecto del trabajo.

Supóngase que se representa una obra de cinco personajes:

El personaje A mata al personaje B, mientras el personaje C está presente.

Este último tiene el mismo conocimiento que A. Pero... los personajes D y E no saben nada.

Si el espectador ha sido testigo del asesinato, comparte el conocimiento de A y C.

También es posible que no lo haya visto ni se haya enterado de él; en ese caso está en igual condición que D y E.

En este rompecabezas adquiere importancia el hecho de poseer la información correcta.

C puede tener la información correcta, mientras que D carece de toda información y E está mal informado.

Por otro lado, el espectador y C pueden tener la información correcta, mientras que E está erróneamente informado.

O bien, D y el espectador pueden carecer de toda información, en tanto que C tiene la información correcta.

O el espectador puede poseer información incorrecta y, por el contrario, los personajes pueden conocer la verdad.

Existen más posibilidades de combinación y cada una de ellas aporta un valor determinado al relato.

Por ejemplo, el protagonista, empeñado en que se haga justicia, puede ser el único que sepa en cierto momento quién cometió el asesinato, mientras que todos los demás personajes y el espectador lo ignoran.

Se ha ocultado información al espectador. Obviamente, esto despertará su curiosidad.

Pero también se ha ocultado información a los personajes.

Es necesario que un personaje haya recibido información sobre un acontecimiento previo para que pueda actuar en relación con eso. De lo contrario su acción se retiene hasta que ello suceda. Pero la historia puede avanzar, aunque el espectador esté en ascuas. Esto tiene el efecto de intensificar su curiosidad.

Podemos ver a un delincuente cometiendo un delito. No es posible que un personaje que no estuvo presente lo persiga, a menos que se le haya informado sobre ese hecho. Si no se da esta información al personaje y de todos modos actúa como si estuviera al tanto, el espectador se preguntará cómo lo supo.

Se puede aprovechar ésto en otro sentido: el espectador supone que el personaje no posee cierta información, puesto que actúa como si no la tuviera. De pronto, manifiesta que todo el tiempo estuvo en su conocimiento.

En seguida, se considera un segundo ejemplo.

El asesino tiende una emboscada al héroe. El espectador ha sido testigo de sus planes. Mientras el protagonista se aproxima a la trampa, totalmente desprevenido, el espectador quisiera ponerlo sobre aviso, ansiando que no llegue nunca ese instante fatal...

El resultado inmediato es la expectación. Mas, ésta puede transformarse en *suspense*. Para ello, se debe crear una oportunidad para el protagonista, que lo ponga en igualdad de condiciones frente a su antagonista; así el fiel de la balanza se inclinará hacia cualquiera de los extremos impulsado por el surgimiento de algún nuevo factor.

Un tercer ejemplo contempla al espectador y al héroe como desconocedores de la existencia de la celada. Ambos se sorprenden brutalmente cuando ya es demasiado tarde para reaccionar.

Se ha recurrido a la denominada *revelación*. Es decir, un acontecimiento se precipita y junto con él se da la información que lo explica.

Cada posibilidad de división del conocimiento, plantea un obstáculo diferente al autor cuando tiene que dar información.

Préstese atención a las siguientes posibilidades.

- el personaje sabe cosas que el espectador desconoce.
- el espectador tiene conocimientos de los que el personaje carece.
- ambos saben lo mismo.

El primer caso presenta las mayores dificultades. ¿Cómo contarle al espectador algo que sus personajes ya saben? ¿Haciendo que los personajes vuelvan a decírselo entre ellos para que el espectador se dé por enterado?

Ocasionalmente el escritor encuentra a un personaje que todavía se le puede contar la información. Sin embargo, la mayoría de las veces esa información se tiene que dejar implícita en ciertos diálogos o acciones. Aún así, este método a menudo demanda grandes esfuerzos para obtener la solución adecuada.

El segundo caso (el espectador posee información de la que el personaje carece) hace necesario que se transmita esta información al personaje.

El problema es que el espectador se impacienta cuando hay que explicarle a un personaje cosas que él ya sabe.

Si se han visto los hechos en escenas anteriores, con toda razón dejará de poner atención durante esta

relación de acontecimientos al personaje.

El único caso en que esto se torna interesante se presenta cuando la reacción del segundo personaje es de particular importancia en el momento de recibir la información de parte del primero.

Para evitar el efecto nocivo de la repetición, el escritor tendrá que encontrar medios indirectos para dar a conocer los hechos a otro personaje. Con frecuencia se debe sobrentender que la información se recibe en el lapso entre escenas. El espectador, entonces, no presencia este hecho.

Finalmente, en el tercer y último caso, se da la información al personaje y al espectador a la vez.

Ambos pueden presenciar un hecho determinado. O se le puede contar algo a ambos, simultáneamente.



La aplicación del concepto división del conocimiento es fundamental para construir una historia basada en el malentendido.

El malentendido, importante sobre todo por sus efectos cómicos, no es sino el *quid pro quo* de la antigua **commedia dell'arte**.

La Comedia de Equivocaciones de Shakespeare, heredera de **Los Gemelos**, de Plauto, está elaborada sobre una serie de malentendidos que son resultado de la aplicación de este principio.

Si el espectador participa del error, el efecto sólo se produce al revelarse la verdad. Pero si, por el contrario, el espectador conoce la verdad mientras que el personaje participa del malentendido, el primero puede disfrutar la situación.

Las risas que provoca el vodevil o el llamado "género chico" (piénsese, por ejemplo en **Las Leandras**, de González del Castillo y Muñoz Román) son resultado del malentendido, logrado gracias a la división del conocimiento.

El manejo correcto de la división del conocimiento puede conducir a la obtención de nuevos valores en la elaboración de una obra determinada.

La música y los efectos de sonido.

El conocimiento de la música y los efectos de sonido (atribuidos por convención artística) que tienen los personajes y el espectador en un momento dado del espectáculo, alcanzan diferentes significaciones en el drama.

Resulta interesante seguir brevemente el itinerario de la incorporación de ambos recursos a la narrativa fílmica, los cuales fueron legados posteriormente a la televisión.

En un principio, el único elemento sonoro estaba constituido por el comentario musical que improvisaba un pianista mientras veía la proyección del film al mismo tiempo que el espectador.

La música apoyaba las incidencias.

Era pesante y melodramática cuando el malvado lograba atar a la heroína a los rieles del tren,

a pesar de su activa protesta manifestada por angustiosas muecas...

Tenía un ritmo vivaz cuando el héroe iniciaba la veloz cabalgata en pos de la salvación de la dama...

Subía, in crescendo, cuando diversos intercortes describían ambas acciones como paralelas y simultáneas...

Remataba en un clímax cuando aparecía el tren, con el conductor accionando desafortunadamente el pito de la locomotora en señal de que no se podía detener...

Cambiaba a un tema noble cuando el protagonista lograba su cometido, y finalmente, volvía a agitarse para ilustrar el castigo propinado por el héroe al malvado, que, en vano, pretendía escapar.

El piano también acompañó desde sus comienzos el desarrollo de una acción que se mantiene aún hoy día como un ingrediente importante de la narrativa fílmica: la persecución.

Y desde ya quedó establecido que esa música se la suponía escuchada sólo por el espectador y no por los personajes de la historia.

Con el avance de la técnica se logró la incorporación de la banda sonora a la película, lo cual agregó dos cosas: la música y los efectos de sonido.

Si bien la música se la seguía suponiendo escuchada (idealmente) sólo por el espectador, el sonido tenía que ser de conocimiento del personaje, puesto que provenía de un hecho inscrito en el mundo del cual formaba parte (los gritos de la heroína, el pito del tren, el galope del caballo, etc.).

Es así como hoy día, la persecución en las modernas series de televisión (realizadas en cualquier tipo de vehículo) se acompaña con sonidos variados producidos por los vehículos, el sonido ambiente general y las expresiones de los personajes, sean éstos perseguidos o perseguidores.

La banda sonora se hace aún más compleja cuando se suma la música que comenta o refuerza las incidencias de la persecución, puesto que esta clase de música se la supone escuchada por el espectador y no por los personajes.

Coexisten entonces, sonidos que se suponen



trictiva en cuanto a aplicar este criterio; sin embargo, dentro de ella pueden contarse aquellas obras en que predomina la coreografía como elemento estructurante.

Conclusión.

El examen somero de dos de los elementos más habituales en la construcción dramática de la televisión actual, parece indicar

que, a pesar de tener una larga permanencia en el género, su inmersión en el nuevo medio no tiene un carácter tan simple.

No obstante eso, el espectador los interpreta sin dificultad alguna.

Esto debería ser motivo para asumir una actitud más audaz y revertir el uso de esos recursos dramáticos que el espectador domina, en la seguridad que se cuenta con un terreno fértil para generar nuevas significaciones en el drama.

escuchados por los personajes, y música que -de acuerdo con la convención- sólo es de conocimiento del espectador.

Eso no representa un problema para el espectador actual, quien descodifica correctamente lo que se le propone desde la pantalla.

Con respecto a la música, Sánchez (1981, p. 240) hace la siguiente observación:

En grandes rasgos, se podría dividir la música de cine en tres grupos:

1. La música **incidental**, o aquélla que refleja o realza una situación dramática y que se la supone (idealmente) escuchada solamente por el espectador del film.

2. La música **real**, que escuchan los personajes del film. En esta división pueden tener cabida muy diversos estilos de films: Comedia musical, Opera, Orquestas, etc., como cualquier escena donde los personajes escuchan un receptor de radio, un cantante de cabaret, una banda militar que pasa por el cuadro, etc.

3. La música **integrada** al montaje. Aquella que guía el montaje de la imagen en una mutua relación de ambas formas: la forma-musical y la forma-montaje de la imagen.

No es difícil concluir que esta división se puede extender a la obra dramática en general.

Aparentemente, la última categoría sería res-

Bibliografía

a. Citada

Sánchez, R. Montaje cinematográfico, arte de movimiento. Barcelona: Editorial Pomare, 1971.

Vale, E. The technique of screen and television writing. New York: Simon and Shuster, 1986.

b. Consultada

Herman, L. A practical manual of screen playwriting. New York: Meridian Books, 1974.

Reisz, K. Técnica del montaje cinematográfico. Madrid: Taurus Ediciones, S.A. 3a. Ed., 1980.