

Jean-Pierre **Ryngaert**

**INTRODUCCIÓN
AL ANÁLISIS TEATRAL**

Para comprender este análisis dramático, establezca con precisión la distribución de los lugares.

LECTURAS ACONSEJADAS

PAVIS, Patrice,

Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología, Barcelona, Paidós Comunicación, 1983.

ROUBINE, Jean-Jacques,

Introduction aux grandes theories du Théâtre, Paris, Dunod, 1990.

RYNGAERT, Jean Pierre,

"L'antre et le palais dans le *Mémoire* de Mahelot. Étude de deux espaces antagoniques", en *Les Voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, 1980.

SCHERER, Jacques,

La Dramaturgie classique en France, Paris, Nizet, 1950.

SONREL, Pierre,

Traité de scénographie, Paris, Librairie théâtrale, 19443.

UBERSFELD, Anne,

Le Roi et le bouffon, Paris, Corti, 1974

Semiótica del teatro, Madrid, Cátedra, 1989.

HISTOIRE DES SPECTACLES

bajo la dirección de Guy Dumur, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, 1965

LE THÉÂTRE

bajo la dirección de Daniel Couty y Alain Rey, Paris, Bordas, 1980

IV. ENUNCIADOS Y ENUNCIACIONES

El teatro se define a veces como un género donde "se habla" mucho. El texto de teatro a menudo es incluso identificado con el diálogo, como si no se retuviera como texto más que la suma de las interacciones entre los personajes por intermedio del habla, con el efecto de realidad que surge de ello, porque si ellos se hablan, pensamos, es como si fuera verdadero.

En el interior del texto pronunciado por los actores, se identifican en general los monólogos y los diálogos. A menudo esas grandes categorías, cuidadosamente diferenciables en apariencia, están mezcladas por la diversidad de las estéticas y por las investigaciones escénicas de la actualidad, donde incluso a veces se hacen escuchar las didascalias, no destinadas originariamente, sin embargo, a ser pronunciadas. Es por lo tanto útil delimitar el conjunto de enunciados del texto para responder a una pregunta simple y fundamental: ¿quién le habla a quién y por qué?

1. EL ESTATUTO DEL HABLA

Diálogo y monólogo

La distinción entre monólogo y diálogo es menos evidente de lo que parece, tanto más cuando uno y el otro toman formas diversas según las dramaturgias.

La "conversación entre dos personas", definición estricta del diálogo, no toma siempre en el teatro la forma animada de un verdadero intercambio. Así, en el teatro clásico, el diálogo a veces tiene parecido con una serie de monólogos puestos uno detrás del otro, a tal punto es importante la extensión de la intervención de cada uno de los personajes. Incluso puede hacer falta un esfuerzo para comprender en qué sentido los dialogan verdaderamente personajes, cuando las relaciones entre los diferentes enunciados no están claramente establecidas. Por otra parte, el monólogo no corresponde siempre a esta definición de Goffman, para quien:

"Un actor avanza hasta el centro de la escena y se dirige a sí mismo una arenga (...) que divulga de la forma más audible posible sus pensamientos íntimos sobre un asunto de importancia." (*Façons de parler* [Formas de hablar])

Porque un monólogo puede analizarse como un diálogo con uno mismo, pero también con el Cielo, con un personaje imaginario, con un objeto, con el

público, en la medida en que el actor defina sus apoyos de actuación y en que todo habla, en el teatro, busca su destinatario, como lo destaca Anne Ubersfeld en *Semiótica del teatro*.

El diálogo no es siempre el fruto de dos discursos contradictorios, de dos conciencias que se enfrentan. En ciertos diálogos líricos, sobre todo, donde las réplicas alternan, los enunciadores colaboran de hecho para la producción de un mismo texto que no parece recortado más que por razones arbitrarias y que se vincula así con el monólogo.

Además, a menudo es difícil identificar un habla propia de cada personaje, la cual lo caracterizaría. Es cierto en el teatro naturalista, donde un personaje se define por su lenguaje; lo es rara vez en el teatro clásico, donde las réplicas y parlamentos de cada uno obedecen a las mismas reglas retóricas y utilizan el mismo léxico. Ocurre, sin embargo, que el diálogo clásico pueda igualmente vincularse con un intercambio verbal cerrado, cuando la esticomitia hace alternar réplicas breves (un verso o varios versos, a menudo dos o tres palabras), en principio de la misma longitud, que hacen pensar en un duelo verbal cuando sube la tensión dramática.

Las escrituras dramáticas de estos últimos años han contribuido a mezclar las pistas. Hemos asistido a un gran retorno del monólogo en todas sus formas, cuando parecía definitivamente clasificado del lado de las convenciones polvoriantas. Así, los textos están constituidos por monólogos sucesivos (Bernard Chartreux, Marguerite Duras). Otros alternan diálogos apretados y largos monólogos. En cuanto al diálogo, se ha visto renovado por experiencias de trenzado y de entrecruzamiento (Michel Vinaver), que lo alejan mucho del estricto diálogo alternado, donde las réplicas se vinculan con intercambios de ping-pong. Esas construcciones complejas hacen tanto más útil un trabajo sobre la enunciación, cuyo primer objetivo es identificar emisores y destinatarios.

El habla y la acción

En el teatro se admite, por una convención tácita, que todo discurso de los personajes es "acción hablada" (Pirandello) o en otros términos, "que hablar es hacer". Sin embargo, las relaciones entre las situaciones de habla y las situaciones dramáticas varían considerablemente. Un personaje habla para actuar sobre otro, para comentar una acción que ha tenido lugar, para anunciar otra, lamentarla, magnificarla. El habla de un personaje organiza su relación con el mundo en el uso que hace del lenguaje. Se distinguen generalmente dos casos principales de figuras:

- *el habla es acción*: el hecho mismo de hablar constituye la acción de la pieza. (Ejemplo tipo: Beckett).

- *el habla es instrumento de la acción*: ella la desencadena o la comenta. (Ejemplo tipo: el teatro clásico).

Ciertas obras combinan estos dos estatutos del habla o los alternan. Cuando el habla se agota por no decir más que lo que se actúa o lo que podría actuarse, el resultado es generalmente un diálogo chato, como en esas improvisaciones donde los actores se encierran en el comentario verbal de lo que muestran. A menos que sea elegida y afirmada, la redundancia sistemática rara vez es interesante. En cambio, el teatro explica las oposiciones que existen entre el personaje y su discurso, entre el habla y el marco de su enunciación. En *Don Juan*, el héroe obliga a Sganarelle a servir la cena aun cuando se anuncia la visita del fantasma del Comendador. Daniel Lemahieu en *Usinage* hace comentar la operación del perro ensangrentado de la casada sobre la mesa del banquete de bodas. Estos desvíos y estos desgarrones hacen surgir las incongruencias de lo real e iluminan los conflictos ocultos. Nos corresponde, por lo tanto, registrar también si lo que se dice corresponde siempre a lo que se espera o anticipa, y cómo se combinan el habla y la acción.

¿Y las didascalias?

Existen ejemplos de espectáculos donde los directores, sacudidos por la belleza y el interés de las indicaciones escénicas o por la relación extraña que tienen con el discurso de los personajes, deciden hacerlas oír en la representación. En ese caso se producen curiosos efectos de redundancia, porque el personaje hace lo que dice y, sobre todo, lo que se dice que debe hacer. Tales variantes ponen en evidencia las relaciones particulares que se establecen en el teatro entre el habla y la acción, entre la situación de enunciación y la situación dramática, y plantean también el caso límite del silencio, de una situación donde nada más puede decirse.

Pero los desajustes entre el habla y la acción son también de naturaleza tal que sacan a la luz las contradicciones en la actuación, creando efectos de distorsión o de distanciamiento. Esos casos límite de invasión por parte de las didascalias o de uso escénico del texto didascálico plantean el problema del estatuto del texto teatral. Las adaptaciones teatrales de novelas, cuando no entran en el molde de la adaptación dialogada, van todavía más lejos en ese sentido, al incluir textos en absoluto destinados originalmente a ser "hablados" y que podrían aparecer como didascalias de una naturaleza y de una longitud excepcionales. Cuando escapan al aburrimiento de la "recitación" o de la enunciación obligatoria, agrandan de manera notable el territorio habitual del texto teatral.

En el curso de este estudio utilizaremos el término "habla" para designar los textos pronunciados por los personajes, por más que sea abusivo desde el

punto de vista teórico. En efecto, ese término designa más bien un uso individual de la lengua en una situación de comunicación real. Pero el término "discurso", si bien es teóricamente más satisfactorio, a su vez sigue siendo ambiguo a causa de sus acepciones corrientes. Planteemos desde ahora que el personaje de teatro no hace sino simular el habla.

La totalidad del estudio de estos enunciados de superficie debe confrontarse con el estudio de las estructuras profundas de una obra y, sobre todo, de las estructuras narrativas.

2. SITUACIONES DE HABLA

"El modo de expresión en el teatro no consiste en palabras, sino en personas que se mueven en escena empleando palabras."

Si retomamos por nuestra cuenta esta frase de Ezra Pound, podemos estudiar el diálogo de teatro como un intercambio conversacional entre dos enunciadores, comprender las relaciones entre las palabras y aquellos que las dicen y analizar por qué las dicen. Ulteriormente, el análisis de las situaciones de comunicación y de las relaciones de fuerza entre los enunciadores ayudará a construir a estos últimos como personajes.

El análisis conversacional

Los lingüistas han trabajado mucho estos últimos años sobre la conversación y sobre sus modos de funcionamiento, sobre las reglas que la rigen. Más allá del interés por los enunciados, es decir, por lo que se dice, se trata de tomar en cuenta todo lo que, en un intercambio verbal, es portador de sentido en sí mismo. A pesar de que estamos acostumbrados a considerar el habla como algo natural, el sociolingüista E. Goffmann subraya, por el contrario, que en nuestra sociedad comprobamos:

"en general (y en particular entre desconocidos) el silencio es la norma y el habla algo que debe poder justificarse". (*Façons de parler*)

El análisis de los datos extralingüísticos de la interacción permite comprender cómo y por qué los enunciados han sido formados. Sin entrar aquí en el detalle de las investigaciones sobre ese tema, retengamos que, en toda comunicación verbal, los sujetos fundan su comunicación sobre presupuestos de dos tipos. En tanto que ritual social, la conversación establece sus intercambios en función del marco social del que los individuos ya tienen un conocimiento apro-

piado. En segundo lugar, una conversación se desarrolla según un código de relaciones ya establecido entre los individuos que hablan. Así, el solo hecho de plantear una pregunta denota un poder que el locutor se atribuye y que, por lo tanto, generalmente se permite manifestar. Según el contexto, la pregunta "¿Qué hiciste ayer por la noche?" puede comprenderse como una simple curiosidad amistosa o como el comienzo de un verdadero interrogatorio, en la medida en que el enunciator penetra en la intimidad de aquél a quien se dirige. Además, no se plantea semejante pregunta sin darse derecho a hacerla y sin esperar una respuesta.

Toda manifestación del habla se apoya sobre presupuestos, leyes no escritas que regulan las relaciones verbales entre los individuos y se parecen a veces a verdaderos rituales. La manifestación de esas reglas, la forma en que éstas son respetadas o infringidas, nos enseña sobre las relaciones que se establecen entre los sujetos hablantes. Toda conversación puede, por lo tanto, ser analizada como un texto en un contexto, el del conocimiento mutuo que los individuos deben tener el uno del otro para establecer la relación. Goffmann escribe:

"Voy, entonces, a afirmar que la vida social es una escena, no como una gran proclamación literaria, sino de manera simplemente técnica: a saber, que se encuentran profundamente incorporadas a la naturaleza del habla las necesidades fundamentales de la teatralidad."

(*Façons de parler*)

Si tomamos las cosas desde la perspectiva inversa, podemos adelantar que el estudio de un texto conversacional permite formular hipótesis sobre la teatralidad mínima indispensable para que los intercambios puedan tener lugar de manera satisfactoria. Si es preciso un contexto para que la conversación exista, ese contexto mínimo es el que se debe construir en el momento del paso a escena de un diálogo de teatro, al menos si admitimos que el habla de un personaje no es nunca arbitraria.

El diálogo teatral como conversación

Más allá del sentido común de "conversación", es decir, habla que se manifiesta cuando un pequeño número de participantes se reúnen y tienen un intercambio en un marco que perciben como un momento de ocio, en la práctica sociolingüística la palabra se utiliza de manera menos estrecha, como equivalente de habla intercambiada, de encuentro donde se habla. Este intercambio de palabras, fueran cuales fueran las circunstancias consideradas, es lo que nos inte-

resa aquí. Pierre Larthomas subrayaba las similitudes entre el diálogo teatral y el diálogo común:

“Pero el propio diálogo, ¿cómo avanza? Hay muchos medios de encadenar las réplicas, ¿cuáles eligió el autor? ¿Y por qué? No se responde casi nunca a estas preguntas. Mejor aún, ellas no se plantean nunca... Se olvida, se ignora o se finge ignorar que uno se encuentra frente a obras cuya característica esencial es estar escritas bajo forma de conversación para ser actadas. (*Le langage dramatique* [El lenguaje dramático])

Catherine Kerbrat-Orecchioni hace observar que un texto teatral (didascalias exceptuadas) es:

“Una secuencia estructurada de réplicas tomadas a su cargo por diferentes personajes que entran en interacción, es decir como una especie de ‘conversación’”. (*Pour une approche pragmatique du dialogue théâtrale* [Para un acercamiento pragmático al diálogo teatral])

El interés de algunos por la “transmutación” del material conversacional en teatro es tal que un lingüista americano, Bryan K. Crow, realizó una interesante experiencia. Después de haber recolectado unas sesenta horas de conversación entre parejas para estudiarlas en el marco de su doctorado, terminó por sentirse tentado, ante el interés humorístico y dramático de ese material, de hacer una pieza teatral organizando en forma de montaje parte de él.

Para estos investigadores, el material teatral permite verificar la pertinencia de sus herramientas de análisis y realizar un vaivén entre el campo teatral y el campo conversacional a fin de medir mejor los desvíos. Todos subrayan, por otra parte, la diferencia de organización del material, porque detrás del diálogo teatral existe un autor cuya función es preordenar las secuencias dialogadas, manifestar intenciones, organizar el discurso de los personajes en función de un objetivo supremo, comunicarse con los espectadores.

Desvíos

Existen desvíos evidentes entre el habla común y el uso del habla en el teatro, donde a veces se habla, por ejemplo, en alejandrinos. El caso particular del teatro en la literatura viene del hecho de que, en la representación, son generalmente emisores humanos los que hacen un uso no común de la lengua común. Son las diferencias entre esos dos tipos de situaciones de habla las que nos interesan.

- La comunicación teatral no juega exclusivamente sobre el eje interno de la relación entre los individuos, sino también –o principalmente– sobre el eje externo, entre el Autor y el Lector o el Público, a través de una cadena de emisores. Lo que se llama la *doble enunciación* en el teatro da cuenta de esta particularidad. En la comunicación más inmediata, un actor le habla a otro actor, como en la vida común un emisor conversa con un receptor. Pero esos actores no son sino la expresión de otro intercambio que se sitúa esta vez en el nivel de la ficción, donde un personaje conversa con otro personaje. Detrás de los personajes se encuentra el verdadero emisor de todas esas palabras, el autor, que se dirige a un público. El público tiene, por lo tanto, el estatuto de destinatario indirecto, porque en última instancia, es a él al que se dirigen todos los discursos, incluso si rara vez lo hacen de manera explícita.

Todas las otras combinaciones son plausibles, por ejemplo, que un personaje reconozca explícitamente la presencia del público y le destine su discurso, o incluso que un actor, abandonando su personaje, se dirija él también al público o a los otros actores, o a los personajes. Esas variaciones remiten a dramaturgias diferentes, de lo épico “puro” a lo dramático “puro”. Ellas son también el índice de las *estrategias de información* del autor, que decide lo que el público debe saber y cómo debe enterarse de ello. Receptor extraescénico, el público está la mayor parte del tiempo en la situación extraña de aquel que sorprende una conversación que no le está destinada, incluso si en definitiva es, sin duda, el objetivo principal de todas las informaciones que portan los diferentes discursos.

- Lo que está escrito en el teatro es falso, voluntariamente maquinado, destinado a producir sentido, sea cual fuere la forma en que ese sentido se elabore. Tenemos que analizar cómo los diferentes autores construyen los diálogos y lo que esperan de ello. Así, el teatro contemporáneo trabaja mucho la lengua cotidiana. C. Kerbrat-Orecchioni declara a propósito de esto:

“El discurso teatral elimina muchas escorias que entorpecen la conversación común (farfalleos, incompletudes, tanteos, lapsus y reformulaciones, elementos de pura función fática, comprensión fallada o retardada) y resulta muy edulcorado en relación con la vida cotidiana”. (*Artículo citado*)

Pero, un autor contemporáneo como Daniel Lemahieu parece pensar lo contrario cuando escribe, en las notas de trabajo que siguen a *Usinage*, que entiende “tener un teatro sobre la lengua”, es decir, tomar en cuenta:

“Las dudas, imprecisiones, palabras entrecortadas, repeticiones, redoblamientos, los aprietos, las molestias, en breve, apoderarse de la lengua en todos sus desvíos”.

En otros términos, incluso si el teatro no es la conversación, es importante para muchos autores sacar de allí sus materiales sin filtrarlos demasiado ni edulcorarlos, sino más bien "combinarlos" como escribe Michel Vinaver. Por cierto, el teatro no registra todos los azares del habla viva emitida por sujetos activamente comprometidos en la conversación, pero encuentra allí su alimento. El proyecto artístico existe cuando los cruzamientos, enmarañamientos y entrelazamientos de Michel Vinaver o los "aprietos" de Lemahieu no son una simple puesta en orden sino que conducen a efectos de sentido, a ese "parpadeo" del que habla Vinaver, que no existe en los materiales informes que ha pescado en la marea de lo cotidiano. Todo está permitido en el diálogo teatral, tanto más cuanto que el habla siempre está allí en busca de su destinatario.

Interés práctico de este modo de análisis

Desde el análisis textual es posible inventarse una puesta en escena imaginaria, fundada en los juegos del habla y en las interacciones entre los personajes, que no parte de ideas totalmente hechas sobre ellas ni de decisiones arbitrarias. En el paso a la escena, las elecciones artísticas son indispensables, pero éstas se fundan, entre otros datos, sobre el análisis de situaciones de habla. Las primeras decisiones de la actuación, simples pero esenciales, consisten en preguntarse quién habla, a quién y por qué. El tejido relacional que se establece en escena entre los personajes viene de la atención dada a los intercambios verbales que propone el texto. Ese tejido relacional justifica y genera el habla.

Todo esto no quiere decir que el teatro sea "como" la conversación ni que calque la vida, sino que a través del lenguaje da cuenta de las relaciones humanas incluso cuando las critica o las parodia. El teatro del silencio, que se establece por lo tanto en ruptura con la palabra humana, igualmente interroga a ésta a través de su ausencia.

Tenemos que inventariar los desvíos, implícitos o explícitos entre la conversación y el diálogo, analizar las relaciones entre los emisores, comprender las estrategias de información del autor y construir algunas hipótesis sobre su modo de escritura.

3. PARA UN ESTUDIO DEL DIÁLOGO

Los temas del diálogo

Desde el primer acercamiento a un fragmento de diálogo, se trata de identificar con precisión de qué hablan los personajes. Dos dificultades se presentan.

Es tentador limitarse a los grandes temas, a lo que presentimos como importante en relación con un conocimiento global de la pieza o, si es una obra conocida, a lo que tradicionalmente se presenta como esencial. En ese caso, ubicando muy rápido los temas del habla en marcos prefabricados de sentido, dejamos de lado un verdadero inventario.

En segundo lugar, a menudo es difícil separar los contenidos de los enunciados de las apuestas del habla, de las relaciones de fuerza entre los personajes. Pero, en ese trabajo de identificación, también tenemos que captar los temas en apariencia marginales, reservando para más tarde cualquier clasificación y evitando toda decisión demasiado rápida sobre los orígenes de las réplicas.

Mantengamos la mayor cantidad de tiempo posible el estatuto de lector "ingenuo" y no sucumbamos al encanto simplificador de las ideas generales. Para eso, *nombraremos* los temas con precisión. Al redactarlos, identificamos distinciones, allí donde una síntesis anticipada anularía las diferencias. La cuestión de la organización y de la jerarquización de los temas no se plantea sino en un segundo momento. Combinémosla con el examen de las relaciones de fuerza entre los personajes (¿con qué fin abordan un tema, cambian de tema?) y el estudio de cuestiones ligadas a la estrategia de información del autor. (¿Era indispensable que ciertos temas fueran planteados por los personajes en el seno de la fábula?). Este trabajo se revela muy fructífero en el teatro contemporáneo, donde los temas pueden presentar un carácter anodino, sin lazos aparentes con la evolución de la situación. Pero es igualmente útil en el teatro clásico y, por ejemplo, en *Don Juan* de Molière (Acto I, escena 1) donde Sganarelle comienza la pieza evocando a Aristóteles, la filosofía, el uso del tabaco, las grandes leyes morales, el arte de ser un hombre honesto, los principios que rigen la vida en sociedad, sin hacer alusión a su amo ni a qué lo lleva a conversar con Guzmán. Esta apertura "de costado", al margen de su carácter de exposición original, nos informa sobre el personaje, sobre algunos de sus temas favoritos y sobre su gusto por la disertación moral a propósito de todo y de nada.

Las apuestas del diálogo

El respeto de las reglas conversacionales

A pesar de que no se trata de verdadera conversación, es útil observar si las reglas elementales de la conversación son respetadas (¿hay alternancia, cooperación?) o, por el contrario, infringidas (los personajes ¿se escuchan, se responden, se cortan la palabra?). Apuntemos también si dan prueba de brevedad o, por el contrario, si se permiten largos discursos, digresiones, vueltas hacia

atrás. ¿Dejan que se instale un intercambio o, por el contrario, cambian frecuentemente de tema? Empezamos a hacernos una idea de las relaciones de fuerza y de la forma en que los diálogos son estructurados por el autor.

Los presupuestos del habla

En todo momento la pregunta que vuelve es saber por qué el personaje se permite hablar como lo hace, recordando que el silencio es la norma y que ninguna palabra va de suyo. Introducimos los dos marcos principales, ya evocados.

- *El marco social*: el código social ¿es respetado o no? Así, en *Británico* de Racine, el discurso de Albina a Agripina, su ama, sobrecoge por su extrema firmeza (preguntas, reproches, dureza del final imperial):

“¡Qué! Mientras Nerón se abandona al sueño,
¿es preciso que vengáis a esperar que despierte?
¿Que errante en el palacio sin séquito ni escolta
la madre de César, sola, vele ante su puerta?
Señora, volved a vuestro departamento.” (Acto I, escena 1)

Advirtamos el poder de la confidente, pero sobre todo el carácter poco habitual de la situación en que el habla, que debería ser más respetuosa, infringe el código social y deja transparentar un estado de crisis. En todo análisis, advirtamos si el habla va en el sentido de lo que se espera o, por el contrario, si rompe con el código previsible.

- *El marco relacional*: las palabras intercambiadas presuponen que existe un tipo de relación entre los personajes que les permite hablarse como se hablan. Sus discursos se fundan sobre un implícito, sobre elementos relacionales conocidos por ellos, de los cuales el autor saca consecuencias y decide o no hacer que el lector los comparta. Así, en *Lorenzaccio* de Musset (Acto II, escena 2) lo implícito es fuerte en este fragmento de diálogo:

Lorenzo: ¿Eres renego de nacimiento o por accidente?
Tebaldeo: No soy renego; ¿qué queréis decir con eso?
Lorenzo: Eres renego o eres loco.”

La pregunta incongruente, el tuteo, la afirmación final, traducen un poder de hecho de Lorenzo que Tebaldeo acepta, pero del cual no conocemos todos los datos.

Lo que nos interesa, así, son las diferentes *posturas* ocupadas por el personaje, de una réplica a la otra. Un tipo de relación raramente se plantea de una

vez para siempre en el diálogo. Los personajes ocupan roles diferentes y sucesivos, porque en un diálogo como en una conversación:

“todo se mueve y todo fluctúa. Nada se juega allí totalmente (...) y los equilibrios que se realizan no son nunca más que precarios y provisorios”.

(C. Kerbrat-Orecchioni, *art. cit.*)

La dinámica de los intercambios, la forma en que se efectúa un movimiento entre la posición que ocupa el personaje y la posición siguiente, son otras tantas pistas. Esto supone que el destinatario del habla está siempre claramente identificado, lo que está lejos de ser el caso. Toda palabra, en el teatro, busca su destinatario. Es cierto en el caso del diálogo cuando muchos personajes están en escena, cuando algunos están ocultos (destinatarios indirectos, como Orgón bajo la mesa en *Tartufo*), cuando otros, sin embargo ausentes, son convocados por el habla. Es igualmente cierto en el caso del monólogo, del que hemos dicho que necesariamente tenía un destinatario. En todos los casos, la opción final del destinatario no interviene a menudo más que sobre el escenario de los ensayos, por una decisión del director.

El texto teatral aparece entonces, en última instancia, como un apasionante juego de palabras en busca de destinatarios, como una sucesión de fragmentos de lenguaje en camino hacia un destino, tal como lo subrayan las réplicas célebres. “¿Es a mí a quien se dirige ese discurso?” no es más que la forma noble de “¿Es conmigo que conversas?” que traduce, en la vida cotidiana, el estupor real o aparente de ser aquel a quien se destina un discurso del que todo, en el enunciado, dejaba suponer lo contrario. De igual forma, en los discursos retóricos abundan los “falsos” enunciadore (el enunciador hace hablar a otro en su lugar, por ejemplo, un ausente o un muerto) o los falsos destinatarios. Por el contrario, ocurre que un personaje, habituado al maltrato de una cierta relación de fuerza, tome para sí lo que nunca le fue dirigido:

“La tía: —Cierra el pico, ya te lo dije.

El compañero: —¿Es para mí lo del pico?

La tía: —Pero no, ocúpate más bien de él, qué aire raro tiene.”

(Daniel Lemahieu, *Usinage*, 2)

En el gran juego teatral del enunciador-destinatario, el resorte de la réplica puede incluso ser la respuesta a una pregunta que no figura en el diálogo, pero a la cual el personaje responde como si se respondiera a sí mismo. Todo es decididamente plausible desde el momento en que leemos el texto con la idea de que ninguna palabra nunca va de suyo, que entra en el rompecabezas de

enunciaciones y que al trabajar para resolver esa cuestión, trabajamos sobre el sentido del texto.

Estrategia de información

Como hicimos alusión a ello a propósito de la doble enunciación, el habla de los personajes tiene también por función ofrecer al lector, y ulteriormente al espectador, informaciones sobre lo que ocurre, sobre el desarrollo de la intriga. Los enunciados, por lo tanto, también deben considerarse desde ese punto de vista. Se habla de estrategia en la medida en que la forma en que la información es transmitida corresponde, en el caso de un autor, a una voluntad evidente que está en función de una época, de una estética, en todo caso, del carácter específico de una escritura. Para los clásicos y, por ejemplo, para un teórico como el Abate d'Aubignac, la información debe ser completa, nada debe dejarse en la sombra, ni en las escenas de exposición ni en el desenlace, donde la suerte de cada uno de los personajes debe estar regulada. En cambio, el teatro contemporáneo usa en gran medida reducciones narrativas, elipsis. La ambigüedad que a veces se cultiva en él deja una parte tanto más importante al trabajo del lector.

El problema aquí, sin embargo, es menos el de la cantidad de información o el de su modalidad, que el de la relación que existe entre el habla de los personajes, su legitimidad como intercambio conversacional, su verosimilitud y la forma en que la información se transmite. De inmediato se plantea el caso límite de una información tan abundante y tan exhibida que el habla queda reducida a esta función y que el diálogo entre los personajes remite al puro artificio. Corneille hace alusión a esto en el *Examen de Medea* a propósito de la exposición:

"Los personajes que no son introducidos más que para escuchar la narración del tema (...) son por lo común bastante difíciles de imaginar en la tragedia, porque los acontecimientos públicos y brillantes de los que está compuesta son conocidos por todo el mundo y porque, si es fácil encontrar personas que los sepan para contarlos, no es fácil encontrar quienes los ignoren para oírlos."

Con un punto de vista complementario, el Abate d'Aubignac recuerda que quien "hace la narración" debe saber la historia, que debe tener, por su parte, un motivo poderoso para contarla y que es preciso que el oyente:

"tenga un justo derecho a saber lo que le cuentan; y personalmente no puedo aprobar que se haga conversar a los criados por simple curiosidad sobre las aventuras de un Gran Príncipe." (*Pratique du Théâtre*)

Los dramaturgos contemporáneos no están sometidos a las exigencias de los doctos ni a las propias reglas de verosimilitud. No sigue siendo menos cierto que la forma en que manejan la información es un índice importante, como en todas las épocas, de la relación con el espectador y de la forma dramaturgica. El teatro naturalista y el teatro épico lo consideran, por ejemplo, de manera opuesta, fingiendo, en el caso del primero, anular su presencia (considerándolo, pues, como un destinatario muy indirecto) o, por el contrario, en el caso del segundo, instándolo como un término esencial de la comunicación teatral y como un verdadero socio. (Sobre estas cuestiones, ver a continuación).

LOS MODOS DE INFORMACIÓN DEL ESPECTADOR

La información puede ser:

Abundante: El habla de los personajes informa de manera exhaustiva sobre la situación, su estado civil, su pasado, sus esperanzas, sus relaciones con los otros personajes.

Rara: Ninguna de esas informaciones se da y el diálogo funciona según un implícito tan fuerte entre los personajes que adopta el aspecto de una conversación privada de la cual el lector está como excluido.

Directa: Las informaciones se dan para que ellas aparezcan sin que el autor busque disimular su carácter de mensaje destinado al lector o al espectador. Pueden adoptar la forma de monólogos o de discursos.

Indirecta: A través de los meandros de los parlamentos, le corresponde al espectador hacerse una opinión sobre el grado de utilidad de las informaciones que le son dadas.

También se puede decir que la información es *pregonada* (dada como tal) o por el contrario *discreta* (adopta la forma de una "verdadera conversación"); que es *masiva* (se pueden identificar "bloques informativos") o, por el contrario, *difusa* (extendida en todo el texto sin que se privilegien momentos particulares desde el punto de vista de la información).

Diversas combinaciones son posibles: la información puede ser abundante y discreta, o abundante y directa y así sucesivamente, según las dramaturgias.

La poética del texto teatral

Un enunciado, sin embargo, no puede reducirse a una situación de habla o de comunicación. Hemos visto en el primer capítulo que el texto teatral vale también, y a veces de manera esencial, por su ritmo, por las opciones lexicales y las asonancias, por su sistema de repeticiones y de ecos.

Es una paradoja del discurso teatral remitirse a la vez a la comunicación común, a la comunicación particular autor/espectador, y a la literatura, es decir, al arte. Estas consideraciones van de suyo para el teatro escrito en verso, pero esos casos particulares no deben hacer olvidar que en todo texto teatral existen relaciones entre los elementos materiales del discurso, independientemente de sus enunciadores. En todo teatro digno de ese nombre existe un trabajo sobre la lengua que hace que se trate de un uso no común del lenguaje común, sin que figuren en él siempre las marcas de una poesía debidamente repertoriada. Por lo tanto, también debemos tomar en cuenta la calidad del tejido léxico y la de la disposición del diálogo, tanto más cuanto que el texto teatral está hecho –otra evidencia a menudo perdida de vista en los estudios universitarios– para ser puesto en la boca, berreado, susurrado o salmodiado, en breve, para ser dicho.

Hipótesis sobre la escritura de un autor

El estudio microscópico de un fragmento de texto teatral conduce a captar mejor las características de una escritura, al menos en la pieza concerniente. Es difícil hablar de una escritura de otra forma que por medio de generalidades. Por eso los análisis minuciosos concernientes al régimen del habla, el modo de información, el sistema de enunciación, el propio grano de la lengua, son necesarios para captar las características de una escritura. El paso por el análisis detallado facilita el acceso a la totalidad del texto. Ese trabajo artesanal de descenso al corazón del texto encuentra su prolongación natural en el paso a la escena. El actor y el director no tienen más que hacer consideraciones amplias o impresiones balbucientes. La aproximación dramática no tiene por objeto etiquetar un texto con el cual no tendríamos otra cosa que hacer que guardarlo en el buen orden de la biblioteca, ni tampoco agotar el sentido, que quedaría así fijado para la eternidad. Comprender una escritura es ser capaz de formular hipótesis sobre su funcionamiento y sobre su necesidad. El análisis desde el punto de vista de la enunciación es un trabajo teórico que encuentra inmediatamente su práctica, la distribución del habla entre los actores como otros tantos enunciadores y destinatarios, particularmente sensible a esta extraña situación de comunicación, a la vez verdadera y tramposa, común y artística.

4. EJEMPLO DE ANÁLISIS

Marivaux, La doble inconstancia

Acto II, escena 2

(Las réplicas están numeradas para responder a nuestras necesidades)