

EL DIALOGO DRAMATICO Y LA UNIDAD INTERACCIONAL

SARAH SHARIM
Universidad de Chile

El presente trabajo tiene como propósito central examinar la interacción en el diálogo dramático. Para dicho propósito, se revisa la literatura especializada y se adopta el modelo propuesto por I. Markova, modelo que desarrolla una unidad interaccional de tres etapas. Para su análisis, se divide el diálogo de una obra teatral en escenas y en microescenas. En seguida, se aplica el modelo de Markova a una base de datos que comprende 152 muestras de microescenas en tres obras del teatro chileno. Los resultados indican que es posible segmentar las microescenas estableciendo una unidad interaccional, lo que permite identificar las características propias del tipo de interacción en cada una de ellas.

INTRODUCCIÓN

El área en que incursionamos es el texto de una obra dramática y, más específicamente, lo que se denomina diálogo dramático, que es la base de la dicotomía texto dramático/espectáculo teatral. Ya en 1937, Mukarowsky, refiriéndose al lenguaje de las obras teatrales de vanguardia, afirmaba que uno de los elementos más importantes que debía ser cuidadosamente estudiado era el diálogo. Pero, a continuación, hacía un paralelo entre el diálogo dramático y otros elementos del acontecer teatral —aspectos que provenían de lo arquitectónico, de lo espacial, de lo pictórico y/o de lo gestual—, con los cuales el lenguaje entraba en una tensión dialéctica y a los que se subordinaba, acabando por ser un elemento más de la dicotomía mencionada.

Texto y obra dramáticos son sinónimos para los efectos del presente estudio. Se definen como el producto elaborado por un escritor con la finalidad de ser representado en un escenario. La obra es, según Cuesta Abad (1989), el origen de un proceso que culmina con la creación de la teatralidad escénica. El texto dramático se manifiesta a través del diálogo y de las acotaciones escénicas. Como dice Roman Imgarden (cit. en Cuesta Abad 1989), el texto dramático se compone de un texto principal, constituido por el diálogo de los personajes, y de un texto secundario didascálico, o sea, impregnado de indicaciones escénicas (p. 363). A través del diálogo, conocemos el tema, la fábula, la acción que se desarrolla en un tiempo y espacio determinados, los conflictos que se suceden a lo largo de actos y escenas, las características y el comportamiento de los diferentes personajes, etc. Por medio de las acotaciones escénicas, nos interiorizamos del

entorno en que se desarrolla la acción, de los movimientos de los actores (entradas y salidas), de los sistemas objetuales (iluminación, decorado, vestuario, maquillaje, etc.), aspectos que se inscriben en el texto junto a lo que dicen los personajes y que son importantes para quienes están a cargo de la producción de una obra teatral. Tal como señala Cuesta Abad, la acotación cumple con una función conativa, dirigida al individuo que construirá la obra, partiendo de las indicaciones verbales de que dispone (1989: 364).

El discurso teatral, en cambio, es la suma total de las acciones y reacciones verbales y no verbales de los personajes que se producen a nivel de una representación. Es el resultado de un proceso en el cual se dan los actos de habla (Searle 1969, 1979) en un entorno comunicativo propio del evento teatral (Avigal y Rimon-Kenan 1981). El discurso teatral es heterogéneo y está conformado por una multiplicidad de códigos o sistemas semióticos, tales como el lingüístico, el paralingüístico, el proxémico, el kinésico, etc., y una multiplicidad de niveles comunicacionales que se activan durante la representación, como son las relaciones entre actores, entre personajes, la relación empática entre actores y público, entre director y público, entre otras.

Esto es lo que hace que el proceso de significación en el teatro sea un polisistema que, por su complejidad, es difícil de analizar, un sistema que mantenga la relevancia del diálogo —de lo verbal—, pero que da pie al desenvolvimiento intenso y coherente de los demás sistemas y de los variados niveles de comunicación existentes.

El diálogo, como parte constitutiva de una obra dramática y de un espectáculo teatral, es el objeto de nuestra investigación. En primer término, lo definimos como una práctica interactiva verbal en que dos personas, o dos personajes, se relacionan el uno con el otro, en la que uno de ellos es el enunciador —un autor lógico y responsable del texto que construye—, mientras que el otro procesa dicho texto, contesta y, a su vez, construye su propio texto. El diálogo dramático contribuye al proyecto escénico cuando alude a los sistemas proxémicos, kinésicos, paralingüísticos e incluso objetuales que se materializan en la representación. Se inscriben en el diálogo la identidad de los enunciadores, la toma de turno en las conversaciones que se generan y, finalmente, el enfrentamiento entre participantes, causa del desarrollo de la acción.

Por otra parte, el diálogo dramático se relaciona directamente con otros tipos de diálogos. Burton (1980) sostiene que hay similitudes entre el diálogo conversacional y el dramático, lo que permite que el analista estudie el desarrollo de uno observando lo que sucede a nivel del otro. A su vez, Elam (1980) manifiesta que el discurso dramático (léase diálogo) respeta algunas de las reglas constitutivas y regulativas de una conversación, si bien el diálogo dramático no se asemeja en toda su extensión a lo que suele llamarse encuentros verbales del diario vivir. Dichos autores anotan algunas de las diferencias que se observan al comparar una obra teatral con una conversación casual: hay un mayor orden sintáctico en los parlamentos teatrales que en los turnos de una conversación; la información se entrega y se recibe con una mayor intensidad en el teatro que en la vida real; hay una mayor pureza ilocucionaria en el diálogo dramático y un mayor control en la toma de turnos, en las interrupciones, en las vacilaciones, etc. Sin embargo,

coinciden en que la estructura general del diálogo es similar, que la fragmentación del discurso es igual en uno y en otro, y que el dinamismo de la interacción está presente tanto en una obra dramática como en una conversación.

También podemos considerar el diálogo en su forma más genérica como un evento de habla (Hymes, según Coulthard 1977) en que dos o más individuos comparten una experiencia e interactúan a través de un comportamiento verbal y/o no verbal con un propósito determinado, en una inmediatez que es, al mismo tiempo, temporal y espacial, y en que se enfrentan y están conscientes, intencionalmente, el uno del otro en un acto comunicativo (Schutz, cit. en Markova 1990). Los interlocutores negocian tanto información como creencias y valores sobre la base de conocimientos compartidos del mundo exterior, como de sus propios mundos interiores, mediante el conocimiento de un mismo código lingüístico y de convenciones socioculturales.

De lo anterior, surgen tres posibilidades de examinar el diálogo. La primera de ellas asigna al diálogo el papel de estructurador del fenómeno dramático. A través del diálogo identificamos a los personajes (*dramatis personae*) como individuos de un mundo ficcional que cumplen con distintas funciones en el devenir de la obra dramática y que, a través del intercambio dialógico, entregan la información necesaria para su desarrollo. Los personajes poseen una supuesta competencia lingüística –conocimiento de las reglas fonológicas, morfológicas, sintácticas y léxicas del idioma en cuestión–, tienen un estatus social que da al hablante o a los hablantes la autoridad para construir sus enunciados, exhiben diferentes roles, ya sea como hablantes o como escuchas, y usan la intencionalidad para efectuar acciones a través de las palabras que dicen.

La segunda posibilidad es la que señala la necesidad de observar las diferentes manifestaciones que se dan como consecuencia de una interacción entre personas, como ocurre en una conversación. Lo importante aquí es la comparación que se hace a través del análisis de los turnos de los hablantes y de los escuchas durante una conversación casual, una conversación telefónica o una conversación que se genera entre dos personajes de una obra teatral.

Finalmente, la tercera situación o posibilidad enfatiza la acción interpersonal de los participantes, quienes deben poseer una competencia comunicativa que incorpora las reglas sociales, culturales y psicológicas, regulando el uso del habla en interacciones sociales.

Como puede observarse, no hay solamente una definición de diálogo ni de diálogo dramático, ni tampoco un solo punto de vista para su estudio y análisis. Por esta razón, es válido asumir que un análisis del diálogo dramático puede emprenderse desde dos perspectivas:

1. como un tipo de acción y de reacción de los personajes que enfrentan una experiencia y que necesitan compartirla para alcanzar una meta determinada, que utilizan un mismo código lingüístico, formas de negociación permitidas, y se insertan en un trasfondo cultural coincidente, o
2. como un discurso que funciona para ser representado en un escenario en donde lo más importante es la teatralidad del diálogo, que no es más que su

capacidad para implicar el proyecto escénico y responder a la multiplicidad de códigos que son parte del discurso teatral.

Por razones metodológicas, privilegiamos el texto dramático a la puesta en escena y, por lo tanto, el diálogo como una manifestación de la relación interactiva de las instancias de la enunciación por sobre el conocimiento de los sistemas de significación que integran el teatro y por encima del problema de la semiosis y su estudio sistemático que, según De Toro (1987), es fundamental para comprender cómo funciona el intrincado hacer espectacular. Por este motivo, aislamos el diálogo de las demás instancias dramáticas y nos centramos en los parlamentos como objeto de estudio y análisis. Este análisis se basa primordialmente en la interacción que se observa entre un hablante y otro.

Una vez delimitada el área y habiendo establecido algunas definiciones básicas para el estudio del diálogo dramático, corresponde revisar la literatura especializada a fin de identificar las posiciones más relevantes y elegir entre ellas el modelo que aplicaremos.

Los análisis del diálogo como discurso interactivo que se han llevado a cabo provienen de tres vertientes:

1. La semiótica del teatro, que estudia la noción del discurso dramático y del discurso teatral desde una perspectiva semiológica: desde su creación verbal hasta su actualización escénica, desde el libreto que se escribe, pasando por el estudio del diálogo en lo que se ha llamado "texto de la representación escénica", y finalizando en el texto espectacular, que es lo que se produce a nivel de representación propiamente tal. La semiótica del teatro se preocupa de la articulación y de la producción lingüística del teatro, señalando cómo funciona el lenguaje y qué lo diferencia de otros discursos literarios y prácticas del espectáculo (De Toro 1987: 13). También son importantes los estudios en el área de la semiosis teatral, donde se hace un recuento de los signos que operan en el espectáculo y en la forma teórica del texto, y que comprende tanto el plano textual, con las unidades sucesivas de parlamentos y de didascalias, como el plano escénico, con unidades no sucesivas: los personajes, los decorados, el sistema objetual y otros.

2. El análisis de la conversación. El estudio de la conversación ha permitido extraer conclusiones importantes sobre la interacción. Sacks, Schegloff y Jefferson (1974, cit. en Schenkein 1978) se han preocupado de describir las normas que rigen una conversación, ya sea ésta casual o no. Los encuentros verbales descritos por Goffman (1957) y por Argyle y Kendon (1967) sirven de base para estudiar la interacción, como lo expresa Heritage (1989: 13). El trabajo en la conversación propiamente tal está inspirado por la confirmación de que una conversación común es el medio de interacción que predomina en el mundo social. Es la forma primaria de interacción a la cual de cierta manera se expone al niño y a través de la cual éste se desarrolla. Todo hace suponer que las formas básicas del habla mundana son el sello que permite reconocer y vivenciar otros tipos de interacción más institucionalizada o formal.

3. Y, por último, el análisis del diálogo como una dinámica social e interpersonal. Los autores de los diversos trabajos, de algunos de los cuales nos ocuparemos más adelante, en que se habla sobre esta materia, provienen de diferentes disciplinas: de las ciencias naturales, sociales y humanas, y derivan sus posiciones teóricas de distintas corrientes de pensamiento, tales como la fenomenología, la pragmática, la sociología del conocimiento, la etnometodología, el interaccionismo simbólico y el expresionismo alemán. A pesar de la diversidad de sus orígenes, los autores comparten presuposiciones filosóficas y epistemológicas que contribuyen a dar coherencia a todos los trabajos que se han reunido en un volumen, *The Dynamics of Dialogue*.

De cada una de estas vertientes hemos recogido algunas ideas que intentaremos sintetizar en lo que sigue.

En primer término, revisamos los trabajos realizados por algunos semiólogos, donde encontramos ideas que nos parecen interesantes y que vale la pena incorporar en nuestro trabajo: Serpieri y Elam (1981) elaboran una metódica de la segmentación del texto apoyándose en los valores deícticos-performativos que tiene para ellos la lengua teatral¹. Al segmentar el texto para estudiarlo con mayor propiedad, se identifican las unidades semiológicas. Cada unidad semiológica es un corto trecho de habla en el cual se reconoce el valor ilocucionario que éste tiene; el diálogo se sitúa en un eje del presente y en una situación espacial específica. Un hablante asume el rol del "yo" y dirige su discurso hacia su co-dialogista, el "tú", o incluso habla de terceras personas, "él" o "ellos". Cada vez que el hablante cambia de dirección indéxica, cambia del "yo" al "tú", o del "aquí" al "allá", o explicita una relación diferente con su situación o con las personas que lo acompañan; hay un cambio de orientación deíctica que señala el término de una unidad y el comienzo de otra.

Para nosotros, la segmentación del diálogo dramático tiene gran importancia. Al dividir una escena en secuencias más pequeñas, es factible encontrar una unidad interaccional que refleje la acción y reacción de los actuantes involucrados. Esta unidad interaccional corresponde a la estructura subyacente del diálogo, y el conjunto de estas microsecuencias es lo que da coherencia a todo el desarrollo de un episodio. Una vez aislada la unidad interaccional, podemos observar la función que cumple y podemos comparar con otras lo que ella significa y la significación que tiene en el contenido total del diálogo. También es posible reconocer en las interacciones que se producen las características y el comportamiento de los interactuantes que manejan el intercambio verbal en cuestión.

De los analistas de la conversación hemos incorporado la toma de turnos, las relaciones que se generan entre turno y turno y las normas que rigen para todo diálogo conversacional. Trabajamos con el turno de los personajes involucrados,

¹ La propiedad esencial de los deícticos es la que determina la estructura y la interpretación de los enunciados en relación al tiempo y al lugar del suceso, a la identidad del hablante y del escucha, a los objetos y eventos que son parte del enunciado (Lyons 1981).

es decir, con la contribución verbal que hace cada personaje. Sobre la base de lo que dice cada cual, observamos no sólo lo que dice sino también sus expectativas de respuesta. Sobre todo, examinamos con detenimiento la reciprocidad entre turnos, tal como se da en los pares adyacentes de Sacks, Schegloff y Jefferson (1974).

Ejemplo de un par adyacente (pregunta-respuesta):

A : ¿Qué fecha es hoy?

B : Me parece que es el 10 de septiembre.

Y en las secuencias tripartitas que menciona Jefferson (cit. en Levinson 1983):

Ejemplo de una secuencia tripartita:

A : (Llamando) ¡Juan!

B : ¿Sí?

A : Un vaso de agua, por favor.

El primer ejemplo, el de par adyacente, consta de dos turnos físicos, mientras que el segundo consta de tres. Subrayamos lo físico puesto que veremos más adelante cómo una unidad interaccional puede separar un turno físico en dos o tres partes. Sin embargo, es interesante anotar que a una unidad tripartita, como la que encuentran Sinclair y Brazil en *Teacher Talk* (1982), se la llama IRF (Initiation-Response-Follow-up / Iniciación-Respuesta-Retroalimentación). Usaremos esta misma denominación para diferenciar la unidad de la etapa interaccional. La diferencia con Sinclair y Brazil es que emplean el turno físico y establecen los límites entre un turno y otro o entre una unidad tripartita y otra de acuerdo a cambios verbales observados en la interlocución. Es decir, cada turno aparece como separado del siguiente y es solamente su contenido el que lo hace incorporarse a la unidad tripartita como una iniciación, una respuesta o una retroalimentación. En la unidad que proponemos, las partes son interdependientes y, por consiguiente, si se modifica una, se modifica todo. Si pensamos que una unidad tiene como finalidad estudiar la distribución que se hace de un acontecer social, como es la relación entre el poder y la sumisión, los parlamentos deben analizarse de acuerdo a esa situación; si queremos establecer la relación iniciación-respuesta-confirmación o rechazo², debemos entonces observar, en lo verbal y en lo no verbal de la situación, si este tipo de relación se presenta y en qué forma se presenta.

En la tercera corriente de pensamiento a la que aludimos al comienzo de esta sección, el interés por estudiar el diálogo y el dialogar trasciende las fronteras de la lingüística para fijar la atención en otras disciplinas como las ya mencionadas: la fenomenología, la sociología del conocimiento, la etnometodología, entre otras ramas del saber. Un argumento que presenta Luckmann (cit. en Markova

² El tercer paso de la unidad interaccional (retroalimentación) de Sinclair y Brazil se denominará 'confirmación o rechazo' en el presente estudio.

1990) es que el dialogar, a pesar de ser una manera de comunicarse entre seres humanos, depende de las limitaciones que le imponen su historicidad y su entorno. Por ejemplo, que los interlocutores tengan el mismo estatus no es una característica universal y sólo ocurre en un cierto tipo de conversación, en ciertos entornos, en ciertas culturas.

Graumann (1990) estudia, en cambio, la estructura de la perspectiva en el diálogo; introduce el tópico de la perspectiva dialógica al discutir dos aspectos complementarios: qué se dice y quién lo dice. Cuando dos personas se comunican verbalmente, afirma, tienen de antemano un punto de vista o un horizonte acerca del tópico que discuten o sobre una acción que se desarrolla en el tiempo y en el espacio. Pero, si bien es cierto que cada uno de los actuantes tiene un punto de vista propio, también sustentan ideas afines que constituyen lo que se denomina una perspectiva común. En un intercambio verbal, cada una de las personas involucradas, desde su perspectiva, percibe el entorno y los objetos de ese entorno, y esto se manifiesta en su comportamiento verbal. Las perspectivas pueden ser compartidas o negociadas, constituyéndose éstas en una base del diálogo mismo y generando la aceptación, el rechazo o el entendimiento entre los participantes.

UN MODELO DE INTERACCIÓN DIALÓGICA

Ivana Markova rechaza el análisis que se basa en la subdivisión física de un diálogo en sus partes constitutivas. Si bien es cierto que incorporar un modelo tripartito, como el de Sinclair (1982) o el de Edmondson (1981) —que supone que cada turno por separado corresponde a una función, ya sea ésta de iniciación, de respuesta o de retroalimentación— sirve para obtener respuestas sobre la organización, los patrones y las normas que guían la secuencia de un diálogo, tal incorporación no es adecuada para observar lo realmente dinámico, como la inserción de los enunciados en su contexto lingüístico y social, las perspectivas de los hablantes y las características propias de cada interacción o intercambio que se produce entre los interactuantes.

Desde el momento en que se encuentran dos sujetos y hablan sobre un tópico específico, se da la siguiente situación: A y B tienen, cada cual, sus propios antecedentes lingüísticos y sociales y las perspectivas que los definen individualmente. El coloquio que A y B comparten está constituido por un conjunto de intercambios verbales que corresponden a un proceso de tres pasos o de tres etapas y que es el resultado de una serie de interacciones sujetas a relaciones internas propias de la dialéctica. Fichte y Hegel postulan que el principio básico de la lógica dialéctica se observa en el desarrollo de una tríada en que las partes forman un todo indivisible, en que cada parte se define en relación a su opuesto y en que ambas entidades se internalizan en una tercera etapa que recoge lo esencial de su oposición. Las tres partes son interdependientes y basta la modificación de una para que se modifique el todo, pues la relación entre los opuestos cambia. Esta tríada se conoce como la tríada tesis-antítesis-síntesis, y es la que subyace al co-desarrollo de todo fenómeno interdependiente como, por ejemplo, el del individuo y su entorno.

Esta idea de las relaciones internas es la que está en la base de los procesos de tres pasos o tres etapas: dos fenómenos actúan determinándose el uno al otro y dando origen a un tercero cualitativamente diferente de los dos anteriores.

Volosinov, cit. por Markova (1990), dice que cada palabra, y todas las palabras, expresan al uno en relación con el otro: "Adquiero una forma verbal gracias al punto de vista que tiene el otro de mí, siendo el otro parte de mi comunidad. Una palabra es un puente que se tiende entre el otro y yo. Un extremo del puente depende de mí, mientras el otro, depende de mi interlocutor. Una palabra es un territorio compartido por el destinador y el destinatario, por el que habla y por el que escucha" (1990: 136).

Es en este sentido que podemos hablar de la retroactividad de las palabras o de su proactividad. Esta es una de las características más sobresalientes del modelo de Markova, que usa la retroactividad como un puente que media entre el momento en que se habla y hechos y momentos anteriores, y la proactividad para señalar que las palabras permiten iniciar una nueva exploración del tema en discusión.

Para observar las tres partes de este proceso en un diálogo e identificar la unidad interaccional, podemos trabajar con distintos tipos de unidades analíticas, como una oración, un turno y pares de expresión de habla. El uso de enunciados o de actos de habla aislados del resto del diálogo no es aceptado ni teórica ni metodológicamente, puesto que no es posible identificar la reciprocidad de la acción y la relación de lo dicho con su contexto social y, por ende, con la interacción social.

Markova trabaja con dos o más turnos, pero aconseja operar con unidades que sean primordialmente conceptuales y epistemológicas; conceptuales, porque adquieren un nombre entregado por el tipo de problema que se quiere investigar como, por ejemplo, la unidad de dominancia. Epistemológicas, porque son el producto de las relaciones internas y de la tríada tesis-antítesis-síntesis, que limita y valida el conocimiento.

Gráficamente, este proceso puede representarse así:

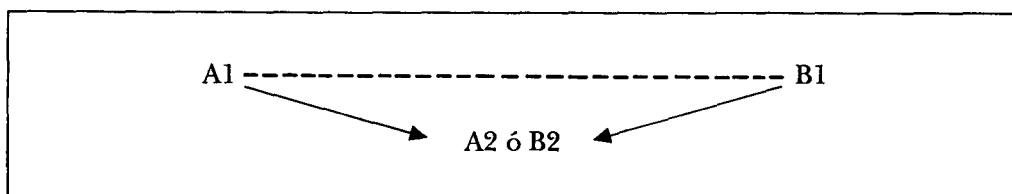


Figura 1

A cada una de las intervenciones se le ha colocado un nombre. La primera es la 'iniciación', que corresponde a la idea de tesis; la segunda es la 'respuesta'; y la tercera es la de 'confirmación' o de 'rechazo'.

La unión de la iniciación con la confirmación o rechazo señala que en el tercer enunciado también va incluida parte de la iniciación por ser ésta parte del todo indivisible.

A partir de los antecedentes revisados, y aplicando el modelo de Markova como marco conceptual, precisamos el objetivo de este trabajo en términos de segmentar el diálogo dramático en unidades significativas de interacción que responden a la tríada de Iniciación-Respuesta-Confirmación o Rechazo, con el fin de observar las relaciones interactivas que se presentan entre actantes.

EL ESTUDIO

El modelo que hemos descrito anteriormente lo aplicamos al siguiente universo. Del libro *Teatro Chileno Contemporáneo*, seleccionamos tres obras: *Los Invasores*, de Egon Wolff, 76 páginas de parlamentos; *El Abanderado*, de Luis Alberto Heiremans, 81 páginas, y *Las Exiladas*, de Sergio Vodanović, 13 páginas. Estas tres obras completas nos proporcionaron 152 muestras para estudiar el proceso de la interacción.

Con el fin de confeccionar tablas donde consignar las posibilidades que cada obra nos ofrecía, decidimos dividir las escenas en microescenas, cada una de las cuales corresponde a un subtópico derivado del tópico central. El cambio se evidencia cuando entra o sale un personaje, cuando uno de los personajes decide abruptamente cambiar el tema introduciendo una oración o un enunciado que nada tiene que ver con la discusión anterior, o cuando uno de ellos cambia la dirección temporal de su discurso.

Después de la lectura de las obras y de la tabulación de sus microescenas, tomamos las siguientes decisiones metodológicas:

1. Revisar solamente los diálogos, dejando de lado los monólogos.
2. Tomar en cuenta las acotaciones de las obras, sobre todo cuando éstas se refieren directamente al diálogo o cuando entregan algún elemento necesario para cerrar el ciclo comunicativo entre dos actantes. Observamos la importancia que tienen las acotaciones en el siguiente parlamento de *Los Invasores*, de Egon Wolff:

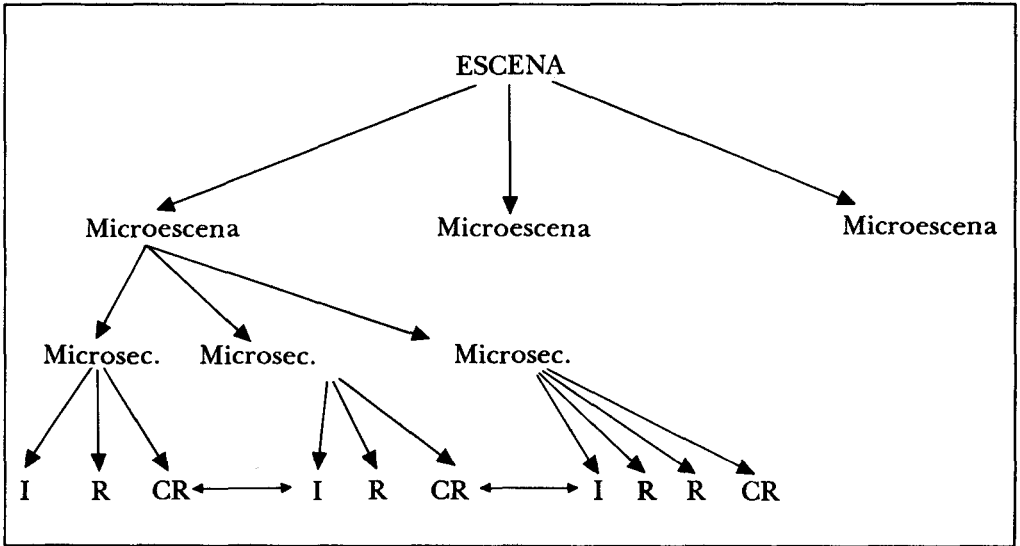
Pietá: ¡Oh, Lucas, es maravilloso... es maravilloso! (*Se lleva las manos a las sienes y mira al cielo:*) ¡Ven! (*Meyer se acerca a ella y la abraza por detrás; ella sin mirarlo, siempre con los ojos en el cielo:*) Alguna vez. ¿Algún... "ruido" entre nosotros...? ¿Cómo entre los otros? (*Meyer niega mudo*) ¿Sólo pequeños ruidos? (*Meyer afirma. Pietá gira y lo besa con fuerza*) ¿Por qué? ¿Porque somos ricos?

A pesar de que este fragmento de discurso puede considerarse un monólogo y no un diálogo, lo hemos incluido ya que las acotaciones son en verdad importantes para las microsecuencias que se originan y que definiremos a continuación.

Tabla 1
MICROESCENAS IDENTIFICADAS EN "LAS EXILADAS"

Micro-escena	Turnos	Clasificación	Personajes	Tópico
1	1	Monólogo	Hortensia	La playa se ha convertido en pudridero
2	3	Diálogo	Emil./Hort.	¿De quién es Viña?
3	1	Monólogo	Hortensia	Los culpables de su situación
4	8	Diálogo	Emil./Hort.	Escuchar vs. saber
5	5	Diálogo	Emil./Hort.	La edad de Emilia
6	5	Diálogo	Emil./Hort.	La maldición
7	1	Monólogo	Emilia	Cómo desea vivir
8	3	Diálogo	Rodolfo/ Carlos	Quieren mariscar
9	1	Monólogo	Emilia	Miedo ante los intrusos
10	13	Diálogo	Carlos/Rod.	Ubican a Hortensia
11	5	Diálogo	Carlos/Rod.	Ubican a Emilia
12	8	Diálogo	Rod./Carlos	Se preguntan quién es Emilia
13	10	Diálogo	Emil./Rod.	Se presentan
14	11	Diálogo	Emil./Rod.	Rodolfo Valentino
15	8	Diálogo	Emil./Rod.	Cómo viven
16	1	Interrupción del diálogo	Carlos	Anuncia que se va
17	5	Diálogo	Rod./Emil.	Cómo conversa Emilia
18	7	Diálogo	Rod./Emil.	La bebida que toman
19	6	Diálogo	Emil./Rod.	Emilia pide que no se vaya
20	8	Diálogo	Rod./Emil.	El beso
21	1	Monólogo	Emilia	Comprende su situación
22	1	Interrupción	Víctor	Recuerda hora de partir
23	1	Monólogo	Emilia	Se lleva cadáver de Hortensia

3. Identificar las microsecuencias que se manifiestan en una microescena (cada microescena consta de dos o más microsecuencias) y dividir las microsecuencias en las tres partes que componen una interacción: Iniciación-Respuesta-Confirmación o Rechazo. Esto se presenta gráficamente de la siguiente manera:



← → = continuación del tópico o subtópico.

Figura 4

En las muestras estudiadas trabajamos con turnos físicos. Pero, al aplicar el patrón I-R-CR, queda la unidad señalada por encima o por debajo de los turnos. Ello se debe a que:

1. Los turnos físicos coinciden con cada parte de la unidad.
2. Los turnos físicos son divididos por la unidad.
3. La unidad, una parte o todas las partes, sobrepasa el turno físico.

En las tablas siguientes, donde se consigna el análisis efectuado, puede observarse cómo operan los turnos físicos cuando se aplica la unidad interaccional.

Aquí encontramos uno de los pocos casos en que el turno físico (T1, T2, T3, ...T6 en la Tabla 2) corresponde a una de las partes de la unidad de tres etapas y en que se destacan los límites formadores del turno físico. Esta es una de las raras oportunidades en que ello ocurre, ya que la cualidad dialógica del habla no se

Tabla 2
ANÁLISIS DE UNA MICROESCENA DE "LAS EXILADAS"

T1	HORTENSIA	: ¡Escucha tÚ! ¡Soy tu madre! — I
T2	EMILIA	: Tengo cuarenta años. — R
T3	HORTENSIA	: Eres una vieja. Tienes cuarenta y cuarenta y cuarenta y cuarenta. — // /CR
T4	EMILIA	: Sí. Cada minuto lo vivo cinco veces. Porque cada minuto lo dedico a una sola cosa: A esperar. — I
T5	HORTENSIA	: No quiero saber qué es lo que esperas. Te decía que ellos están tratando de embaucar a Dios, de desterrarnos del cielo igual que... — R
T6	EMILIA	: (Implacable.) Espero que te mueras. — // CR

I : Iniciación.

R : Respuesta.

CR : Confirmación o rechazo.

// : Término de la unidad interaccional.

conserva en los límites entre un turno físico y otro, sino en su naturaleza argumentativa, que es responsable del impacto dramático que conlleva cada parlamento.

Podría pensarse que los turnos cortos y homogéneos permiten reconocer, por su factura misma, un turno físico dentro del habla dialógica. Pero no es así. Veamos el siguiente ejemplo:

Tabla 3
ANÁLISIS DE UNA MICROESCENA DE "LOS INVASORES"

T1	A	: ¿Y esto? ¿De dónde lo sacaste? — I
T2	B	: (Aterrada.) De los Almacenes Generales de Plaza Victoria. — R
T3	A	: Saqueo... — // CR
		¿No te dije que no saquearas? — I
T4	B	: Estaba abierto, China... Habían arrancado las puertas. Todos se metían... — R
T5	A	: ¡Imbéciles! — // CR
		(¿No te dije que no saquearas?) — I
T6	B	: Yo no quise, pero me arrastraron dentro... Y entonces, era llegar y agarrar... Trenes eléctricos, China... Así, un montón... Y batas... Batas de todos colores... Y muñecas, ¡así de grandes! Me amarré las manos pero no pude, China, agarré. — R
T7	A	: Ahora tendrán ellos la última palabra... — // CR

A : China.

B : Toletole.

Se observan tres interacciones. En la primera, A hace una pregunta a B sobre un objeto que B aparentemente tiene; B responde a la pregunta; y finalmente A identifica el acto realizado, evaluándolo. En la segunda interacción, A amonesta a B; B se defiende como respuesta a la amonestación y A efectúa una evaluación de las personas involucradas en el hecho. En la tercera interacción, ocurre algo inusual: B continúa respondiendo la pregunta: "¿No te dije que no saquearas?" La implicancia es clara por el tenor de la respuesta de B y la reacción de B ante la amonestación de A. En T3 hay un corte del turno físico por la unidad tripartita. En T6 hay una reacción que se convierte en una corta narración de lo que ha ocurrido al personaje B que, en cierta forma, expresa la intención de descargarse de la amonestación y, al mismo tiempo, de atraer la atención y la simpatía de A.

Cada interacción tiene una característica que es posible reconocer; en las dos primeras, la dominancia de A sobre B y, en la tercera, la pasividad de A, que no deja de dominar la situación, pero que en cierta forma no lo demuestra, como en las dos interacciones anteriores.

Se observa igualmente el carácter retroactivo y proactivo de los componentes de la unidad. El "De dónde lo sacaste" se refiere a un objeto que no se señala aquí, pero que promueve la reacción de B y cumple así con una de las características de la unidad de tres pasos y con la relación interna de acción y de reacción. Si se hubiera modificado la iniciación, habría habido también una modificación de la reacción y esto habría redundado en el cambio de toda la unidad.

Observemos lo que sucede en la siguiente microescena, que corresponde a una parte del Cuadro Primero, Acto Primero de *Los Invasores*, de Egon Wolff.

Tabla 4
ANÁLISIS DE OTRA MICROESCENA DE "LOS INVASORES"

T1	Pietá	:	Tengo miedo Lucas (Establece una situación que la afecta. Es una realidad y, como es la primera vez que se presenta, es una iniciación) — I
T2	Meyer	:	¿Miedo?... Pero... ¿de qué? (Es la respuesta que recibe de Meyer y que minimiza su miedo, como una contrapartida) — R
T3	Pietá	:	No sé... Miedo simplemente. Un miedo animal. (Es una confirmación y, por lo tanto, la síntesis de las dos anteriores) — / / CR
.....			
Esta noche donde los Andreani, rodeada como estaba de toda esa gente, sentí de pronto un escalofrío. Una sensación de vacío, como si me hundiera en un lago helado..., en un panorama de niebla y chillidos de pájaros. (Iniciación: subtópico, las sensaciones del miedo) — I			
T4	Meyer	:	¡Absurdo! — R
T5	Pietá	:	Sí, absurdo, — / / CR pero, ¿qué es ese miedo? Existe. Es como un presagio. — I
T6	Meyer	:	(Cortante, de pronto.) No sé de qué estás hablando... Deben ser tus insomnios. — R
T7	Pietá	:	(Alarmada.) No sufro de insomnios, Lucas. — / / CR

En esta tabla se observa cómo la unidad de tres pasos, o de tres procesos, corta el turno T3 de Pietá y, más adelante, su parlamento T7. Veamos esto con mayor detenimiento: la iniciación de la primera microescena ocurre al final de un parlamento de Pietá. En seguida se produce una respuesta que coincide con el turno de Meyer. Luego viene una explicación y evaluación del miedo que siente Pietá y que constituye la tercera parte de la unidad analítica. En este mismo parlamento de Pietá, comienza la segunda interacción (la primera interacción está separada de la segunda por la línea entrecortada).

En la segunda interacción, Meyer expresa su antagonismo, lo que Pietá recoge de inmediato en la tercera parte de la unidad. En la tercera interacción, Pietá trata débilmente de aseverar lo dicho anteriormente, a lo cual Meyer responde en forma cortante. Ante ello, Pietá reafirma lo dicho por ella en la iniciación.

Queda así demostrado que las partes de la unidad no necesariamente coinciden con los turnos completos de cada personaje.

En la primera unidad interaccional que se observa en esta tabla hay dos turnos, T3 y T4, que corresponden a la etapa de confirmación o rechazo de la unidad interaccional propuesta por Markova. Ambos turnos confirman lo que se dice en T1 y T2.

Tabla 5
ANÁLISIS DE UNA MICROESCENA DE "EL ABANDERADO"

T1	Abanderado	:	¿Sabes cómo me llamo? — I
T2	Cornelia	:	Sé cómo le dicen. Abanderado ¿no es cierto? — R
T3	Abanderado	:	Abanderado. Ese es mi nombre. No tengo otro. — CR
T4	Cornelia	:	Sí, así es cómo le he oído nombrar. — / / CR
T5	Abanderado	:	Me conoces entonces. — I
T6	Cornelia	:	Lo he visto cruzar la loma. — R
T7	Abanderado	:	Y ahora me estabas esperando aquí... — / / CR ¡Contesta! ¿Me estabas esperando? — I
T8	Cornelia	:	Sí. — R
T9	Abanderado	:	¿Para qué? — I
T10	Cornelia	:	Quería verlo. De cerca. — R
T11	Abanderado	:	Acércate más entonces. — / / CR ¡Acércate! ¿Qué no ves que soy yo el que te lo estoy diciendo? — I (Ella avanza con toda naturalidad hacia él.) — R (De pronto suena el pitazo de un tren.) — / / CR

La unidad corta el T7 en la segunda interacción: la primera parte del turno físico corresponde a la etapa de CR, mientras que la segunda inicia una nueva interacción. Pero esta interacción que se da a partir del T7 no se completa. Esto se debe a que "¿Me estabas esperando?" debería ir junto al "¿Para qué?". Ambas oraciones buscan una misma respuesta y el sí de Cornelia sólo sirve para interrumpir el diálogo y alterar el ritmo de lo que se dice.

En la siguiente interacción, que comienza en el T11, la tercera etapa la constituye el pitazo del tren, lo que tiene una doble significación. Para el Abanderado, el pitazo señala el fin de su libertad y, para Cornelia, el no verlo nunca más. Con esto se indica que lo no verbal tiene importancia y se toma en cuenta en la determinación de las partes que conforman la unidad interaccional.

Los datos de la siguiente tabla indican, una vez más, cómo dos turnos físicos sirven para constituir una de las partes de la unidad interaccional que estamos estudiando.

Tabla 6
ANÁLISIS DE UNA TERCERA MICROESCENA DE "LOS INVASORES"

T1	Toletole	:	Están reclutando mujeres para ir a arar las colinas, pero yo quiero quedarme aquí contigo. — I
T2	China	:	Anda... Todos tenemos que servir a nuestra manera. — R
T3	Toletole	:	Pero yo quiero quedarme aquí contigo, China. — / / CR
T4	China	:	Quédate, entonces. — / / CR
T5	Toletole	:	Pero parece que tú no me necesitaras. — I
T6	China	:	Te necesito. — R
T7	Toletole	:	Me quedo, entonces. — / / CR En las plazas están enseñando a leer a los que no saben. ¿Aprendo a leer, China? — I
T8	China	:	Aprende. — R
T9	Toletole	:	¿Crees que podré? — R
T10	China	:	Todos podemos. — R
T11	Toletole	:	¿Puedo llevar estos libros? — I
T12	China	:	Llévalos. — R
T13	Toletole	:	Te los leeré algún día. Todos. — / / CR

Debemos señalar que hay seis parlamentos o turnos que parecieran no tener la tercera parte, es decir, la confirmación o rechazo a las dos anteriores. Esto, porque la situación de sumisión de Toletole a China y la seguridad de China no se expresan verbalmente en una tercera etapa. Sin embargo, podemos suponer que cada respuesta de China es aceptada por Toletole, quien asiente sin decirlo. De esta manera se cierra el ciclo comunicativo después del T8 y del T10.

Observamos también que dos turnos físicos corresponden a la tercera parte de la primera unidad interaccional. Hay una confirmación doble, lo que permite que el T5 se convierta en una iniciación. Aquí observamos que la tercera parte de una unidad sobrepasa el turno físico que permite determinar el verdadero alcance de los parlamentos.

Para precisar dicho alcance, deben adoptarse los siguientes pasos metodológicos:

- a) Ubicar la situación en contexto y verificar que la microescena elegida tenga un sentido y sea fácilmente identificable dentro de la obra.
- b) Realizar un estudio de los personajes y de sus perspectivas.
- c) Hacer un análisis del contenido para observar el carácter dialógico del habla, lo que se logra a través de preguntas del siguiente orden:
 1. ¿Qué características situacionales tienen las escenas y microescenas estudiadas?
 2. ¿Qué es lo que hace identificables a estas escenas y microescenas como inherentes al desarrollo de la obra?
 3. ¿Cuál es el carácter de cada uno de los personajes dentro de la situación?
 4. ¿Cómo se evidencian las perspectivas de los personajes dentro del juego escénico?
 5. ¿Cómo se evidencian las etapas dialécticas del proceso?
 6. ¿Cómo aparece el tópico en las distintas escenas y cómo se manifiesta su cambio?

En la tabla que sigue, se vierten los datos obtenidos mediante este análisis.

Tabla 7
CARACTER DE ALGUNAS INTERACCIONES ANALIZADAS

Obra	Micro-escena	Personajes interactuantes	Carácter de la interacción	Tópico
<i>Las Exiladas</i>	5	Emilia/ Hortensia	Antagonismo de las dos mujeres	La edad de Emilia
<i>Los Invasores</i>	2	Pietá/ Lucas	Reafirmación	El miedo
<i>Las Exiladas</i>	19	Emilia/ Rodolfo	Ruego	Emilia pide a Rodolfo que no se vaya
<i>El Abanderado</i>	3	Pepa de Oro/ Abanderado	Recuerdo	La ponchera

A partir de los diferentes análisis realizados hasta este punto –parte de los cuales se sintetizan en la tabla que antecede– podemos afirmar que el modelo de Markova permite clasificar los tipos de interacción y agruparlos según sus relaciones mutuas. Ahora bien, al organizarlos en grupos mayores, llegamos a lo que Linell (1990) llama ‘movidas’. Según él, es posible distinguir los siguientes tres tipos de movidas:

1. Movidas directivas (*directing moves*).
2. Movidas de control (*controlling moves*).
3. Movidas para inhibir al contrario (*inhibiting moves*).

Hemos podido identificar algunos de estos tipos de movidas en algunas de las escenas estudiadas, pero aún no es posible entregar mayores detalles al respecto.

CONCLUSIONES

El análisis realizado permite hacer ciertos alcances importantes, aunque es evidente que, al indagar sobre otro tipo de diálogos en los cuales participe un mayor número de personajes, en una muestra en que identifiquemos cruce de conversaciones entre dos o más actuantes, o en monólogos, podremos efectuar un estudio de mayor fineza de las funciones que cumple cada una de las interacciones observadas. Para esta primera etapa, los resultados pueden sintetizarse en lo siguiente:

1. Es factible segmentar el texto dramático aplicando la unidad de tres pasos, tal como ha sido definida, teniendo presente, en todo momento, que es el estudio de la interacción lo que subyace a la segmentación.

2. Cada segmento de las escenas aisladas es una unidad significativa de interacción que difiere sustancialmente de la segmentación deíctica realizada por Serpieri et al. (1981). Valoramos en nuestra unidad el carácter dinámico de su relación por sobre las reacciones aisladas que estudia Serpieri en el diálogo dramático.

3. Aun cuando no ha sido posible caracterizar cada uno de los patrones interactivos que emergen del análisis de las muestras seleccionadas, el estudio nos permite aseverar que la dinámica del diálogo se apoya en el juego de los procesos involucrados en la unidad de tres pasos, y que éstos –iniciación, respuesta, confirmación o rechazo– generan una red de significados y relaciones sociales en el diálogo dramático.

Hasta el momento hemos considerado en nuestro análisis sólo el lenguaje usado por los participantes de un diálogo. No hemos puesto énfasis, deliberadamente, en los fenómenos extralingüísticos, como la relación entre personajes y objetos, aunque ésta también es importante. De hecho, ambos son partes constitutivas de una interacción, como ya se aprecia en el ejemplo del pitazo del tren. Pretendemos abordar, en trabajos posteriores, la incidencia de la información extralingüística en el análisis del diálogo dramático.

Una última palabra: a pesar de que nuestra propuesta es una alternativa para segmentar el discurso dramático y estudiar la interacción, en un área determina-

da y muy particular, tiene connotaciones que van más allá de los aspectos abordados. En efecto, el estudio de la interacción es de vital importancia para quien trabaja en el teatro y debe adentrarse en los misterios del acontecer dramático de una obra. Además, el conocer las propuestas técnicas que aquí hemos postulado es igualmente relevante para el estudioso del lenguaje y del comportamiento verbal y social. El diálogo dramático es un estímulo para desarrollar habilidades lingüísticas en el campo de la producción del habla y es un área que favorece el aprendizaje de un idioma (Sharim 1976, 1993). Cómo nos comportamos en el mundo ficticio condiciona nuestra actuación en dicho mundo a través de un lenguaje que, él sí, sigue siendo real. Es esto lo que nos motiva a seguir observando y analizando el diálogo dramático de la manera como lo hemos hecho hasta ahora.

REFERENCIAS

- ALTER, J. (1981). From text to performance. Semiotics of theatricality. *Poetics Today* 2 (3): 113-141.
- ARCYLE, M. y A. KENDON. (1967). The experimental analysis of social performance. En J. Laver y S. Hutcheson (Eds.), (1972). *Face to face interaction*. Harmondsworth: Penguin.
- AVIGAL, S. y S. RIMON-KENAN. (1981). What do Brook's bricks mean? Toward a theory of the mobility of objects in theatrical discourse. *Poetics Today* 2 (3): 11-35.
- BURTON, D. (1980). *Dialogue and discourse. A sociolinguistic approach to modern drama and naturally occurring conversations*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- COULTHARD, M. (1977). The ethnography of speaking. En *An introduction to discourse analysis*. Hong Kong: Longman.
- CUESTA ABAD, J.M. (1989). Dos dimensiones semióticas del diálogo dramático (dramaticidad y teatralidad). *Revista de Literatura* LI (102): 363-394.
- CHEEPEN, C. y J. MONAGHAN. (1990). *Spoken English: A practical guide*. Londres: Pinter Publishers.
- DE TORO, F. (1987). *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Ed. Galerna.
- EDMONDSON, W. (1981). *Spoken discourse. A model for analysis*. Harlow: Longman Group Ltd.
- ELAM, K. (1980). *The semiotics of theatre and drama*. Londres: Methuen and Co. Ltd.
- FOPPA, K. (1990). Topic progression and intention. En I. Markova y K. Foppa (Eds.), *The dynamics of dialogue*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- GOFFMAN, E. (1957). Alienation from interaction. En J. Laver y S. Hutcheson (Eds.), (1972). *Face to face interaction*. Harmondsworth: Penguin.
- GOODWIN, C. (1981). *Conversational organization-interaction between speakers and hearers*. Nueva York: Academic Press.
- GRAUMANN, C.F. (1990). Perspective structure and dynamics of dialogue. En I. Markova y K. Foppa (Eds.), *The dynamics of dialogue*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- HERITAGE, J. (1989). Current developments in conversational analysis. En D. Roger y P. Bull (Eds.), *Conversation*. Londres: Ed. Multilingual Matters Ltd.
- LEVINSON, S.C. (1983). *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LINELL, P. (1990). The power of dialogue dynamics. En I. Markova y K. Foppa (Eds.), *The dynamics of dialogue*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- LYONS, J. (1981). *Language and linguistics. An introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARKOVA, I. (1990). A three step process as a unit of analysis. En I. Markova y K. Foppa (Eds.), *The dynamics of dialogue*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- MUKAROVSKY, J. (1937). El lenguaje escénico en el teatro de vanguardia. En J. Llovet (Ed.), (1977). *Escritos de estética y de semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SACKS, H., E.A. SCHEGLOFF y G. JEFFERSON. (1974). A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation. En J. Scheinkein (Ed.), (1978). *Studies in the organization of conversational interaction*. Nueva York: Academic Press.

- SEARLE, J.R. (1969). *Speech acts: An essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SEARLE, J.R. (1979). *Expression and meaning. Studies in the theory of speech acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SERPIERI, A., K. ELAM, P. GIULI PUBLIATI, T. KEMENY y R. RUTELLI. (1981). Toward a segmentation of the dramatic text. *Poetics Today* 2 (3): 163-200.
- SHARIM, S. (1976). Using drama in teacher training. *The English Teaching Forum* XIV (1): 23-27.
- SHARIM, S. (1993). The dramatic game and the conversational act. En *The English Teaching Forum* XXXI (2): 18-22.
- SINCLAIR, J.M. y D. BRAZIL. (1982). *Teacher talk*. Londres: Oxford University Press.
- TORDERA SÁEZ, A. (1988). Teoría y técnica del análisis teatral. En J. Talens, J.R. Castillo, A. Tordera Sáez y V. Hernández Esteve, *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Ed. Cátedra.

OBRAS DRAMÁTICAS ANALIZADAS

- HEIREMANS, L.A. (1962). *El abanderado*. En J. Durán (Ed.), (1970). *Teatro chileno contemporáneo*. México: Aguilar.
- VODANOVIĆ, S. (1968). *Las exiladas*. En J. Durán (Ed.), (1970). *Teatro chileno contemporáneo*. México: Aguilar.
- WOLFF, E. (1963). *Los invasores*. En J. Durán (Ed.), (1970). *Teatro chileno contemporáneo*. México: Aguilar.