

Diseño de espacio y construcción de personajes. Análisis del posicionamiento enunciativo de Cristina en la puesta en escena de *Señorita Julia* de Banegas

Mariano Zucchi(UNA, CONICET)

1. Introducción

La construcción del espacio escénico es un aspecto fundamental en la producción de sentido de un determinado espectáculo: no solo es un elemento que enmarca la acción del drama, sino que también permite el desarrollo de una serie de significados que entran en diálogo con aquellos generados por el discurso de los personajes (Fischer-Litche, 1999). En particular, el diseño de espacio de un espectáculo tiene, en muchos casos, una incidencia fundamental en la manera en la que quedan construidos los personajes.

Si bien esta idea suele ser aceptada por la mayoría de los trabajos que se enmarcan en el área (cf. entre otros, De Toro, 2008; Javier, 1998; Helbo, 2012; Ubersfeld, 1993), son pocos los casos en los que se explica con precisión la manera específica en que los procedimientos espaciales intervienen a la hora de generar una determinada representación de los personajes. En ese sentido, en este artículo nos proponemos realizar una primera aproximación a la cuestión mediante el análisis del diseño escénico propuesto por Cristina Banegas en su montaje de *Señorita Julia* de Strindberg (2016). En particular, veremos que la espacialidad propuesta en el espectáculo reconfigura la imagen que se presenta de los personajes en el texto dramático que se utilizó como material de base [1]. Específicamente, intentaremos probar que la obra construye una representación diferencial del personaje de Cristina a partir de la elección de que la actriz que la encarna esté en escena durante toda la pieza. En efecto, el hecho de que ella se presente como un testigo directo de lo que acontece entre su novio Juan y la señora de la casa modifica el posicionamiento enunciativo del personaje y esto, por su parte, genera una alteración en las acciones asociadas a los enunciados proferidos por la cocinera (i.e. sus instrucciones ilocucionarias). Como resultado, el espectáculo presentará una imagen del personaje que se aleja de la construcción prevista por el texto dramático: Cristina no queda configurada como alguien sin conocimiento directo de lo ocurrido, sino como un ser que pretende ubicarse en un espacio de no-saber para que el resto de los personajes confiesen la falta que cometieron. Para probar nuestra hipótesis, nos enmarcaremos en el Enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía enunciativa (Bajtín, 1985; Ducrot, 1984; García Negroni, 2009, 2015), teoría no referencialista del significado y no unicista del sujeto discursivo.

En lo que sigue, luego de desarrollar mínimamente el enfoque teórico con el que trabajamos (cf. §2), pasaremos a describir el posicionamiento enunciativo del personaje en el texto dramático en la escena que constituye nuestro objeto de análisis (cf. §3) a los efectos de poder luego compararlo con el discurso argumentativo sobre los que se apoya el decir del personaje en el espectáculo (cf. §4). Finalmente, presentaremos algunas conclusiones (cf. §5).

2. Marco

El Enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía enunciativa es una perspectiva teórica que parte de una concepción no referencialista de la significación y, siguiendo a Anscombe y Ducrot (1983), supone que el significado de las palabras tiene, esencialmente, un valor de tipo argumentativo.

Además, el EDAP adscribe a la concepción polifónica del sentido desarrollada por Ducrot en la Teoría de la Polifonía (1984). Para este enfoque el valor semántico-pragmático de un enunciado consiste en una descripción de la situación de enunciación entendida básicamente como un acontecimiento histórico en el que diferentes puntos de vista son puestos en escena. En este proceso, además, la expresión construye una imagen discursiva de su responsable enunciativo, el Locutor, que, por su parte, *se mostrará* adoptando distintas actitudes frente a las perspectivas presentes en el enunciado. Como puede verse, este enfoque rechaza el postulado de la unicidad del sujeto discursivo y, en su lugar, prefiere dar cuenta de la subjetividad a partir de la identificación de las imágenes que la propia enunciación crea de los personajes y voces que intervienen en ella. En este sentido, Ducrot propone distinguir al Locutor en tanto tal (L) de la imagen que genera lo dicho del Locutor en tanto ser del mundo (?). Así, en el enunciado “Te prometo que mañana entrego los formularios”, si bien L se constituye como el responsable del acto de habla, la promesa queda efectuada a partir de la puesta en escena de un punto de vista según el cual se presenta a ? como un individuo que llevará adelante una acción futura.

Sin embargo, el EDAP considera que la propuesta anterior no es suficiente para dar cuenta de la pluralidad de voces presentes en un determinado enunciado. En ese sentido, y mediante la incorporación de la perspectiva dialógica desarrollada por Bajtín (1985), propone que el sentido de una determinada expresión queda determinado también por aquellos discursos previos con los que cada enunciado *se muestra* en diálogo y que funcionan, en muchos casos, como un *marco de discurso*: “[un conjunto de] discursos argumentativos que se presentan como el lugar a partir del cual surge o se desencadena la enunciación actual” (García Negroni, 2015: 8). En otras palabras, el EDAP sugiere que para realizar una descripción polifónica completa que dé cuenta del sentido de una determinada expresión es necesario también evaluar cómo el enunciado evoca, en términos de discursos argumentativos *mostrados*, las perspectivas que legitiman y sobre las cuales se sustenta aquello que queda *dicho*.

3. Posicionamiento enunciativo de Cristina en el texto dramático *Señorita Julia*

Al igual que en el texto original de Strindberg, en la versión de la pieza a cargo de Tcherkaski y Ure (1978) el personaje de Cristina ocupa un rol secundario en el desarrollo de la acción. Tal como el autor sueco estipula en el prólogo de su obra, el discurso de la cocinera representa el punto de vista de la moral y la religión y aparece en el texto para generar un fuerte contrapunto con el deseo de libertad que atraviesan los dos protagonistas (Strindberg, 1982).

En efecto, las intervenciones de Cristina son escasas y están siempre al servicio de la acción principal (a cargo de Julia y Juan). En otras palabras, la cocinera solo ingresa a escena para introducir alguna modificación en la situación dramática y, en este proceso, generar cierto dinamismo en el desarrollo del conflicto de la pieza.

Una de estas apariciones de Cristina es particularmente productiva a los efectos de describir su posicionamiento enunciativo: el momento en que ella habla con su novio luego de que este tuviera relaciones sexuales con Julia. Citamos a continuación el fragmento textual que será objeto de nuestro análisis:

“CRISTINA: ¡Dios mío, qué desorden! ¿Qué han estado haciendo?

JUAN: Fue la señorita Julia... Dejé entrar a cualquiera... Vos estarías durmiendo... ¿No escuchaste nada?

CRISTINA: Dormía como un tronco.

JUAN: ¿Ya te vestiste para ir a la iglesia?

CRISTINA: Sí, me prometiste que íbamos a comulgar juntos.

JUAN: Es cierto. Y veo que has traído el uniforme. [...] ¿Cuál es el evangelio de hoy?

CRISTINA (con sueño): La ejecución de San Juan Bautista.

JUAN: ¡Dios mío, ese es larguísimo! No apretés, que me estás estrangulando. Estoy tan cansado, tan cansado.

CRISTINA: ¿Qué estuviste haciendo toda la noche? Estás verde.

JUAN: Nada, sentado acá, charlando con la señorita Julia, ¿qué voy a hacer?

CRISTINA: Esa no sabe distinguir el bien del mal". (Tcherkaski y Ure, 1978: 21)

En términos argumentales, Cristina ingresa a la cocina en el momento en que Julia se retiró a preparar su equipaje para fugarse con el criado. En esta secuencia, el texto dramático construye una representación de la cocinera como alguien que desconoce no solo que su novio la engañó, sino también que está planeando abandonarla. En ese sentido, podemos afirmar que el posicionamiento enunciativo que adopta el personaje está vinculado a los discursos del "no-saber" y puede formalizarse en términos de "no ver PLT no saber" (en el que "PLT" simboliza un conector resultativo del tipo de "por lo tanto"). En otras palabras, la enunciación de la cocinera *muestra* que su legitimidad se encuentra en la idea de que no estar presente en determinada situación es argumento suficiente para desconocer lo ocurrido y, en consecuencia, eso le da derecho a preguntar aquello que no sabe.

Ahora bien, reponer el marco de discurso es fundamental a la hora de interpretar un texto dramático, ya que esta operación permite identificar con mayor precisión cuáles son las indicaciones ilocucionarias (las acciones) asociadas a cada una de las expresiones. En ese sentido, si los enunciados proferidos por Cristina *se muestran* como surgidos de un discurso argumentativo en el que la ausencia física es argumento para el desconocimiento, las indicaciones ilocucionarias asociadas a cada una de las expresiones podrían ser las siguientes:

CRISTINA: ¡Dios mío, qué desorden! ¿Qué han estado haciendo? ? QUEJA

CRISTINA: Dormía como un tronco. ? EXPRESIÓN DE CANSANCIO

CRISTINA: Sí, me prometiste que íbamos a comulgar juntos. ? RECORDATORIO

CRISTINA (con sueño): La ejecución de San Juan Bautista. ? CONSTATACIÓN

CRISTINA: ¿Qué estuviste haciendo toda la noche? Estás verde. ? EXPRESIÓN DE PREOCUPACIÓN

CRISTINA: Esa no sabe distinguir el bien del mal. ? DESCALIFICACIÓN [2]

Como puede verse, producto del desconocimiento que el personaje tiene respecto a los verdaderos sucesos que la rodean, sus enunciados vehiculizan una serie de acciones que, en última instancia, construyen una imagen del personaje de Cristina como un mujer inocente que, frente al desorden que percibe en el espacio, prefiere confiar en su marido y utilizar lo sucedido para atacar a la señora de la casa.

4. Posicionamiento enunciativo de Cristina en el espectáculo *Señorita Julia* de Banegas

Ahora bien, ¿qué sucede con el personaje de Cristina en el espectáculo dirigido por Banegas?, ¿la imagen analizada en el apartado anterior se replica en la instancia de representación? Como anticipamos, en este trabajo nos interesa mostrar cómo determinadas decisiones de construcción del espacio escénico en la pieza modifican la manera en que Cristina es presentada, ya que, esencialmente, se alteran los discursos argumentativos que definen el posicionamiento enunciativo del personaje.

En primer lugar, y a diferencia de lo que se indica en la versión de Tcherkaski y Ure en la que Cristina solo ingresa al espacio dramático en el momento de sus intervenciones, el espectáculo elige mostrarla en escena durante toda la función. Para ello, se decidió colocar un banco largo en el lado izquierdo del proscenio. Mediante el uso de este objeto, particularmente iluminado, se construye la idea de que ese espacio representa el dormitorio del personaje (Ubersfeld, 1997). En sintonía, y a los efectos de generar un sistema coherente de puesta en escena, cada vez que la actriz que interpreta a Cristina dice abandonar el espacio principal (la cocina) se dirige hacia el borde izquierdo del escenario y se sienta en el mobiliario. Una vez allí, acciona *como si* no fuera vista por los personajes principales. En consecuencia, se construye la convención de que existe una suerte de pared imaginaria entre la cocina y el cuarto de la cocinera, límite que la mantendrá separada de la acción principal.

Ahora bien, ¿podemos afirmar con claridad que Cristina se muestra aislada de la situación que se desarrolla en la cocina?, ¿qué función cumple esta modificación espacial que ubica al personaje constantemente a la vista del espectador y en una posición focalizada (*i.e.* a proscenio)? En principio, parecería que este desplazamiento que se plantea respecto a la dramaturgia busca darle mayor peso dramático a la cocinera. Al otorgarle una posición de mayor exposición, altera el esquema actancial de la pieza, orientando al espectador a que refuerce el posible proceso de identificación con el personaje (Barko y Burguess, 1988).

Sin embargo, y dejando de lado esta cuestión, no es esta la única modificación que propone el espectáculo respecto a los movimientos que tendrá el personaje a través del espacio. En el momento en que se desarrolla el acto sexual entre Julia y Juan (que, de hecho, se realiza a la vista del público, a diferencia del texto dramático), Cristina participa de la situación caminando alrededor de los personajes. De esta forma, construyen entre los tres una suerte de escena que se asemeja a un ritual.

Desde nuestra perspectiva, esta decisión de puesta en escena tendrá una incidencia fundamental en la construcción del sentido del resto de la pieza, en particular, a partir de introducir una serie de modificaciones en la manera en que queda representado el personaje de Cristina. Específicamente, el hecho de que ella sea testigo presencial del encuentro amoroso de su novio y la señora de la casa altera el discurso argumentativo sobre el que se apoya el posicionamiento enunciativo del personaje en la escena que constituye nuestro objeto de análisis. Así, de una enunciación legitimada en la perspectiva de "no ver PLT no saber" se pasa, en el espectáculo, a la evocación de un discurso del tipo "ver PLT saber" que será, por su parte, el principio argumentativo sobre el que se anclará el discurso de la cocinera [3].

El hecho de que Cristina sepa lo ocurrido entre Juan y Julia modifica sustancialmente no solo la posición desde la cual enuncia, sino el sentido de sus dichos y las acciones asociadas a dichas expresiones:

CRISTINA: ¡Dios mío, qué desorden! ¿Qué han estado haciendo? ? PREGUNTA SOSPECHOSA

CRISTINA: Dormía como un tronco. ? MENTIRA / BÚSQUEDA DE GENERAR TRANQUILIDAD

CRISTINA: Sí, me prometiste que íbamos a comulgar juntos. ? REPROCHE

CRISTINA (con sueño): La ejecución de San Juan Bautista. ? ADVERTENCIA

CRISTINA: ¿Qué estuviste haciendo toda la noche? Estás verde. ? PREGUNTA SOSPECHOSA

CRISTINA: Esa no sabe distinguir el bien del mal. ? DESCALIFICACIÓN DE JULIA + ADVERTENCIA

A los efectos de que el lector logre observar más fácilmente las modificaciones que sufren las indicaciones ilocucionarias relativas a los enunciados del personaje, brindamos el siguiente cuadro comparativo:

Indicaciones ilocucionarias en el texto	Indicaciones ilocucionarias en el espectáculo
--	--

Queja	Pregunta sospechosa
Expresión de cansancio	Mentira / Búsqueda de generar tranquilidad
Recordatorio	Reproche
Constatación	Advertencia
Expresión de preocupación	Pregunta sospechosa
Descalificación de Julia	Descalificación de Julia + Advertencia

Como puede verse, el hecho de que el espectáculo decida ubicar a Cristina como testigo directo del acto sexual tiene una incidencia fundamental en la manera en que queda construido el personaje a partir de sus dichos: al modificar el discurso argumentativo asociado al posicionamiento enunciativo del personaje, la escena cobra nuevos sentidos, ya que presenta una versión de Cristina que, frente al engaño, finge desconocer lo ocurrido en un intento de que Juan confiese la verdad.

De esta manera, mediante la decisión de ubicar a la cocinera todo el tiempo en escena y de volverla concedora del vínculo entre su novio y la señora de la casa, el espectáculo se vale de procedimientos de puesta en escena para modificar la representación de Cristina presente en el texto dramático y construir un personaje con una actitud más activa frente al conflicto que atraviesa.

5. Conclusión

En el presente trabajo intentamos describir la manera específica en que la puesta en escena de *Señorita Julia* a cargo de Banegas construye una representación diferencial del personaje de Cristina a partir de determinadas decisiones espaciales. En particular, mostramos que al otorgarle mayor protagonismo y volverla testigo directo del actor sexual entre Juan y Julia se producen modificaciones en el posicionamiento enunciativo que adopta el personaje en sus próximas intervenciones en la pieza. En efecto, si en el texto dramático los enunciados de la cocinera se legitimaban en el desconocimiento de lo ocurrido (“no ver PLT no saber”), la puesta en escena ubicará como marco fundante de su enunciación el discurso argumentativo recíproco “ver PLT saber”. Como resultado, la modificación de la escena enunciativa permitirá leer nuevas indicaciones ilocucionarias asociadas al decir del personaje que, en última instancia, construyen una representación de este diferente a la propuesta por la dramaturgia. Así, observamos que Cristina se muestra en el espectáculo como un sujeto que ejerce una mayor incidencia en el conflicto, ya que intenta engañar a su novio para que confiese la verdad.

Quedará pendiente para futuros trabajos evaluar qué otros procedimientos de puesta en escena tienen incidencia en la manera en que los personajes quedan contruidos en un determinado espectáculo.

BIBLIOGRAFÍA

Anscombe, J.C. y Ducrot, O. 1983. *La argumentación en la lengua*. Madrid: Gredos.

Bajtín, M. 1985. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Barko, I. y Burgess, B. 1988. “La dinámica de los puntos de vista en el texto de teatro”. *Letres Modernes*: 76-95.

De Toro, F. 2008. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna.

Ducrot, O. 1984. *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Paidós.

Fischer Lichte, E. 1999. “El código teatral como sistema”. En *Semiótica del teatro*, 37-44. Madrid: Arco.

García Negroni, M. M. 2009. “Dialogismo y polifonía enunciativa. Apuntes para una reelaboración de la distinción discurso / historia”. *Páginas de Guarda. Revista de Lenguaje, Edición y Cultura Escrita* 7: 15-31.

García Negroni, M.M. 2005. “La teoría de la argumentación lingüística. De la teoría de los topoi a la teoría de los bloques semánticos”. En A. Rodríguez Somolinos (Coord.), *Lingüística francesa*. Madrid: Liceus E-Excellence.

García Negroni, M. M. 2015. “Discurso político, contradestinatión indirecta y puntos de vista evidenciales”. *Actas del XI Congreso Internacional de ALED*.

Helbo, A. 2012. *El teatro: ¿texto o espectáculo vivo?* Buenos Aires: Galerna.

Javier, F. 1998. *El espacio escénico como sistema significante*. Buenos Aires: Leviatán.

López, L. 2013. “Reescrituras teatrales contemporáneas de los clásicos: efectos y perspectivas críticas”. En L. López (Comp.), *Topología de la crítica teatral III. Reescrituras críticas de la escena contemporánea*, 51-62. Buenos Aires: IUNA.

Strindberg, A. 1982. “Prólogo a *La Señorita Julia*”. En F. J. Uriz (Trad.), *Teatro escogido*. Madrid: Alianza.

Tcherkaski, J, y Ure, A. 1978. *Señorita Julia*. s/d.

Ubersfeld, A. 1997. “El objeto teatral”. En *La escuela del espectador*, 125-163. Madrid: ADE.

Ubersfeld, A. 1993. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

NOTAS

[1] El espectáculo de Banegas utiliza la versión que Tcherkaski y Ure (1978) realizaron del texto original de Strindberg. En ese sentido, y como entendemos que toda traducción y todo espectáculo que escenifica un texto dramático previo constituyen operaciones de reescritura (López, 2013), en

ningún caso nuestras afirmaciones sobre los sentidos de los enunciados y los posicionamientos enunciativos podrán hacerse extensivos al texto original.

Respecto a la versión del texto, debemos mencionar que fue facilitada por un miembro del equipo técnico del espectáculo a los efectos de la elaboración de este trabajo.

[2] Por motivos de extensión y pertinencia decidimos evitar la exposición detallada del análisis de los enunciados en términos polifónico-argumentativos. Al respecto, debemos aclarar que no es nuestra intención señalar que este es el único sentido posible atribuible a los dichos de Cristina, sino que, simplemente, si consideramos que su posicionamiento enunciativo es un discurso del tipo “no ver PLT no saber” su enunciado habilita la evocación de estas instrucciones ilocucionarias. En §4 se expondrán comparativamente las nuevas acciones que quedan configuradas en el espectáculo producto de la evocación de un nuevo marco de discurso.

[3] En efecto, el nuevo discurso argumentativo forma parte del mismo bloque semántico que la perspectiva que legitima el decir de la cocinera en el texto dramático, solo que aquí es evocado en su aspecto recíproco (García Negroni, 2005).