

# En torno a *Estructuras del diálogo* de Emilio Rivano

CECILIA RUBIO\*

## 1. PRESENTACION

El objetivo que se plantea el autor-investigador Emilio Rivano en el texto *Estructuras del diálogo*<sup>1</sup> es responder la pregunta cómo y cuáles son los diálogos, pregunta previa a aquella de pretensiones teóricas: qué es el diálogo. Explícitamente Rivano señala que el suyo es un trabajo descriptivo y analítico de “los” diálogos, los que no pueden reducirse a una entidad única, o una categoría y sus especies, a partir de la cual se pueda definir un universal “diálogo”.

Primeramente, convengamos en el *concepto de diálogo* (si puede decirse así) en uso en el texto de Rivano: “Vasta variedad comunicativa” (p. 11), cuya definición y funcionalidad dependen de las circunstancias específicas de su realización en una cultura determinada, que incluye tanto formas preverbales como verbales y no verbales (así como sus híbridos), niveles de interacción corporal o con la mediación de objetos o instrumentos tecnológicos, grados de conciencia en el acto dialógico o de automatización

\*CECILIA RUBIO: Profesora de Literatura en la Universidad de Concepción.

<sup>1</sup>Rivano, Emilio. 1994. *Estructuras del diálogo*. Stgo. de Chile: Bravo y Allende Editores. En este trabajo están presentes, de una u otra manera, no sólo mi lectura del texto, sino también las co-interpretaciones surgidas de diálogos con Emilio Rivano.

conductual; a condición de que todas estas formas desarrollen una interacción comunicativa entre un yo y un tú (a lo menos).

Rivano se refiere a esta condición destacando el carácter cooperativo del diálogo, pues éste cumple una función básica de sociabilidad: “es una actividad de la especie humana, que produce un saldo, que es un bien común” (p. 13) y –más adelante–, “en alguna medida, podemos concebir el diálogo como una forma específicamente humana del encuentro, tanto agresivo como amistoso o neutro” (p. 18).

Esto quiere decir que cada diálogo posee una organización, por lo tanto, una estructura, de acuerdo a una determinada coordinación (“distribución de los turnos en los participantes de un diálogo” (p. 34)), lo que da lugar a un tipo de intercambio comunicativo. Por ello, Rivano opone el uso retórico (en el caso de un orador persuasivo ante una audiencia muda) al dialógico, en el sentido de que el primero tiende a ser “interesado, aislante y desigual” y el segundo, “desimplicado, combinado y equitativo” (p. 98).

Complementario con lo anterior es que el diálogo entraña también operaciones de construcción de una imagen de uno(a) mismo(a), una especie de autovisión a la vez que autopresentación para el interactante: “el diálogo nos ofrece un espejo donde modelar nuestra propia imagen” (p. 87). Como ejemplo, Rivano cita los diálogos cuyo tópico es otro diálogo (pasado o futuro) que se ha sostenido o se podría sostener con otro interlocutor. Aquí el participante introduce para el tú de su diálogo otro tú en otro intercambio, es decir, mientras el tú se divide (el del intercambio actual y el del referido), el yo se multiplica (en dos yoes idénticos).

En segundo lugar, se pueden hacer algunas constataciones generalizantes.

Los diálogos se organizan de distinta manera, pero cabe distinguir ciertas etapas y fases de la realización, con la salvedad de que, al menos en este nivel, sucesividad y progresión no son términos que, por sí solos, *expliquen* las realizaciones dialógicas:

Las etapas del diálogo se presentan como un encuentro entre los interactantes-participantes (1), un acceso o un rechazo al diálogo (2), una apertura, si ha habido acceso (3) y turnos (4). A partir de los turnos ya se está en el diálogo propiamente tal, si bien cabría suponer que las tres etapas anteriores son formas dialógicas o, cuando menos, para-dialógicas. Las siguientes son las fases que ocurren en el marco de esta ordenación general:

1. “Ritualístico-orientadora”. Orienta a cada participante respecto del otro, en cuanto a su disposición al diálogo y proporciona información

prejuiciada acerca del tipo humano del que se trata, nivel de escolaridad, clase social, proveniencia geográfica, etcétera<sup>2</sup>.

2. “Intermedia”. “Afina” las posiciones de los participantes en torno a temas triviales no conflictivos. Esta es una segunda fase de sociabilidad, introductoria de algún tópico más específico, pero también, y con ello, del ámbito de las perspectivas personales (“roce de esferas personales” (p. 19)). Comúnmente a partir de esta fase se inicia el “juego dialógico”, lo que implica el uso de estrategias ajustadas a determinados propósitos.
3. “Juego dialógico”. (Tipo de ) organicidad que adquiere el encuentro dialógico, a partir del desarrollo de un tópico (entrada en materia). Está sujeto a reglas y supuestos culturales y personales<sup>3</sup>.

En tercer lugar, pueden distinguirse tres dimensiones de dominios desde donde surgen las categorías que estructuran los diálogos:

1. Dimensión de la expresión dialógica. Su unidad es la “intervención”: realidad física –mirada, enunciado, golpe, etcétera– que alterna con otra en el diálogo.
2. Dimensión de los significados tipológicos de las intervenciones. Su unidad es el “dialogema”: “Tipo de acto dialógico” (p. 25) “en el nivel de las intenciones y los efectos” (p. 26). Atañe al carácter de la intervención, el que está relacionado con la estructura dialógica.

La unidad de agrupación de los dialogemas es la “secuencia de dialogemas”. El tipo de secuencia dialogémica está sujeto a “esquemas”. El esquema es el valor o significado de la secuencia dialogémica, lo que implica operaciones mentales de inferencia y de interpretación, por parte de los interactantes. De esta manera, el esquema regula los turnos de los participantes e impone determinados principios organizadores.

<sup>2</sup> Si bien esta fase guarda alguna semejanza con la “función fática” del lenguaje, en cuanto se trata de establecer un contacto instituyendo ciertas formas ritualizadas, se está lejos de una concepción y conceptualización del tipo: “L’effort en vue d’établir et de maintenir la communication est typique du langage des oiseaux parleurs; ainsi la fonction phatique du langage est la seule qu’ils aient en commun avec les êtres humains”. Jakobson, Roman. 1963. *Linguistique y poétique*. *Essais de linguistique générale*. Paris: Gallimard, pág. 217.

<sup>3</sup> En otra perspectiva, que el texto de Rivano permite, puede considerarse juego dialógico todo el encuentro (incluyendo, entonces, las otras fases), en el entendido de que como tal organicidad, el juego no es un estadio superior o un pleno desarrollo del acto dialógico, sino una disposición regulada de acuerdo a fines (intenciones, proyectos, los que orientan las “movidas”) de las actuaciones dialógicas.



3. Dimensión de las posiciones dialógicas. Sus unidades son el “turno” y la “juntura”.

El turno es la ubicación posicional<sup>4</sup> del participante dentro de un espacio dialógico, la que es susceptible de ser ocupada con una intervención. “El turno es un espacio socialmente definido, una posición con derechos y obligaciones que los participantes ocupan...” (p. 35).

La juntura es el tipo de pausa que media entre dos turnos.

La unidad de agrupación de los turnos es la secuencia (o “jugada dialógica” (p. 31)) de turnos.

El siguiente puede ser un ejemplo de la articulación de estas unidades en el diálogo. En este caso, está en función un esquema de saludo:

“1.A –Hola Pedro, ¿qué tal?

1.1.B –Hola hombre, mira aquí andamos, bien ¿y tú?

2.A –Bien, oye, muy entusiasmado con el matrimonio mi hija, la Carlita.

2.1.B –¡Así que se casa la Carlita!” (p. 15)

Los números (dispuestos de a pares) corresponden a turnos; las letras mayúsculas, a los participantes. Los guiones indican el inicio de las intervenciones.

“Este intercambio consta de la siguiente secuencia de dialogemas:

1. SALUDO INICIAL Y ENTREGA

1.1. SALUDO RESPUESTA Y DEVOLUCION

2. INTRODUCCION DE TOPICO

2.1. SEGUIDILLA (Y ENTREGA)” (Id.)

En el plano de las “tácticas dialógicas” (p. 70) se presentan la “toma” y el “robo” de turnos. Para Rivano, “tanto la toma como el robo se producirán cada vez que un participante imponga un cambio tal en el esquema que le conseguirá un turno que de otra manera no le hubiera tocado” (p. 74). La formulación enfatiza el aspecto táctico en el sentido de que se rompe la “ética del intercambio” (Id.) con el fin de conseguirse un turno adicional, es decir, no se respeta la alternancia equitativa de turnos. Por ejemplo, en un esquema de saludo, quien saluda primero tiene derecho a introducir el tópico; sin embargo, si el que contesta no devuelve el saludo deferencialmente e

<sup>4</sup>La formulación está remarcando el aspecto interactivo del diálogo: no se trata de una ubicación neutra (si es que la hay), sino de una ubicación en relación a otras ubicaciones, y a una estructura general donde ellas se enmarcan y tienen lugar.

introduce el t3pico, se “toma” el derecho de su interlocutor. El uso de estas t3cticas puede imponer una din3mica dial3gica que organizar3a la realizaci3n como una constante toma del turno del otro, din3mica que estar3a dada seg3n las leyes de ese juego dial3gico espec3fico.

Considerado como una estructura de posiciones interactantes, el di3logo presenta una sintaxis posible, es decir, una ordenaci3n (relativa) de secuencias, de acuerdo a una determinada l3gica, que es, por un lado, la l3gica del esquema y del juego dial3gico de que se trate y, por otro, la de la progresi3n posicional. Esto 3ltimo quiere decir que hay secuencias que pueden ir despu3s de otras y no viceversa, porque el desarrollo del di3logo exige la superaci3n de ciertas posiciones. Lo mismo puede decirse acerca de la recursividad de ciertas secuencias: hay secuencias recursivas y otras que no lo son o, mejor dicho, hay secuencias m3s recursivas que otras, seg3n de qu3 posici3n dial3gica (o turno) se trate.

B3sicamente me estoy refiriendo a una l3gica estructural, pero, no hay que olvidar que 3sta depende de determinaciones culturales. Es en este sentido que hablo de l3gica de la progresi3n, a saber:

A diferencia de un di3logo ritual-religioso, m3gico, ficcional, etc. (que permite una estructuraci3n repetitiva), el di3logo cotidiano presenta una ordenaci3n de secuencias de acuerdo a la l3gica de la progresi3n, como lo expresa la met3fora de la comunicaci3n como un viaje: un di3logo que *avanza*, que *llega a buen puerto*, que *no da vueltas sobre el mismo punto* (y punto es una realidad que ocupa un lugar en el espacio, es decir, aunque alude a materia tratada, sobre todo alude a ordenaci3n) es un di3logo en el que al inicio de 3ste se estaba en una situaci3n de precariedad respecto al momento de finalizaci3n (o de *llegada*). En este sentido, progresi3n posicional y progresi3n informativa (de contenido) tienen una cierta equivalencia, pues para *avanzar* en una materia se requiere haber superado ciertos pasos preliminares. Restricciones de sintaxis y de recursividad como: “estamos en condiciones de se3alar la norma estructural que rige: la LLAMADA inicial no podr3 ser repetida en una nueva secuencia sobre el mismo TOPICO” (p. 67), dicen relaci3n con lo que est3 en el l3mite de la regla de lo aceptable (como ley social) y esto es la cuesti3n cultural de la locura / cordura. El mismo Rivano se refiere a ciertas intervenciones “patol3gicas” (p. 67), bajo el criterio de esta progresi3n, en el entendido de que el di3logo y todas las formas comunicativas est3n enmarcadas en ciertas reglas de convivencia general.

Se completa y se extiende el propósito del texto con disquisiciones acerca de qué es el diálogo filosóficamente hablando. No en vano su autor se ha referido al “estatus ontológico” (p. 11) de los diálogos.

Un desdoblamiento subjetivo de un yo y un tú *internos*, que cifra la medida de una intersubjetividad social, es decir, un descentramiento o desplazamiento del yo hacia el otro –del yo al tú sociales–, personal y colectivo, puede ser un esquema explicativo del *ser* dialógico. Lo de personal y colectivo alude a la idea del intercambio dialógico como un adentrarse en dominios donde el yo que habla contiene, además de su autoimagen, al tú con quien se habla y viceversa (“Los participantes del diálogo necesariamente, por la naturaleza misma del diálogo, se desdoblán en el interlocutor, por lo que no pueden sino ser dos” (p. 103)). De allí que el “ser-dos” dialógico trascienda el acto de comunicación para quedar inscrito en los interactantes, en algún lugar que puede ser su memoria (y desde allí orientará diálogos futuros), producto de la interiorización de la perspectiva dialógica.

La cuestión del diálogo parece situarse entre el “ser-uno” y el “ser-dos”. Rivano enfatiza el aspecto dialógico del pensamiento, donde el hablar para sí, entendido como un egocentrismo lingüístico, y entonces como el ser uno, presenta una forma dialógica ya desde el inicio (como “adquisición de esquemas”): “para ser el ego lingüístico necesita la forma del intercambio, el otro” (p. 107). Es decir, el ego se proyecta al desdoblarse en dos perspectivas: “en el lenguaje, el yo, la conciencia, el ser-uno, se organiza en relación al tú, la perspectiva del otro, el ser-dos” (p. 108).

Sea como interiorización dialógica (desdoblamiento), sea como una proyección hacia el mundo social (un descentramiento), el diálogo implica ser dos necesariamente y con ello ser un colectivo.

Contrariamente a lo que el texto plantea, en el nivel de lo explícito, el diálogo podría ser definido a partir de este concepto de intersubjetividad social. No otra cosa hace Rivano cuando enfatiza como central en el diálogo el aspecto de la toma de turnos, recíproca y sucesiva. De esta manera, en el texto de Rivano subyace una teoría del diálogo que está operando bajo el modelo analítico propuesto, toda vez que hay un qué dialógico que el texto elude y actualiza constantemente.

Cabe aquí plantearse entonces la cuestión del modelo y su objeto, así como la pretensión analítica de Rivano. Se está en presencia de un enfoque de corte estructuralista, que, sin embargo, no estudia el diálogo en tanto sistema, sino los diálogos. La operación analítica da cuenta de un objeto que



de entrada es los objetos. Gracias a esta decisión autoral, el texto de Rivano promueve aproximaciones a los hechos dialógicos desde distintas perspectivas, así como reflexiones de variada índole, o no tan variada, insertos como estamos en un ámbito específico, aunque trascendente, el de la comunicación como hecho cultural.

Esto quiere decir que la aproximación descriptiva al hecho dialógico se presta para análisis cultural comparativo. Así por ejemplo, Rivano se refiere al tipo de juntura que típicamente se produce en las interacciones dialógicas suecas, en relación al que se produce en los intercambios en España.

Por tratarse de formas de convivencia, las realizaciones dialógicas (y los “estilos”) dependen del marco de relaciones que se da en un ámbito o espacio comunicacional específico y éste, a su vez, del marco general que rige la sociabilidad en la cultura de que se trate<sup>5</sup>.

## 2. REFLEXIONES PARALELAS

### 2.1. *Diálogo y ficción dramática*

Rivano llama “planos” (p. 88) a las distintas perspectivas del yo y señala una posible exploración en el ámbito de la dramaturgia.

Acerca del estatus del diálogo dramático se ha dicho ya bastante, lo que parece depender de la determinación del estatus del drama, tópico ya clásico en los estudios sobre el tema<sup>6</sup>.

<sup>5</sup>En esta perspectiva comparativa, se puede agregar que los diálogos telefónicos que priman en Chile en intercambios con desconocidos distan mucho de los ejemplos que ofrece Rivano en el caso de Suecia. Si en Suecia se contesta una llamada telefónica confirmando el número al que se ha llamado, en Chile se evita dar esa información al extremo de que, si el que llama la solicita, en una intervención como –perdón, ¿con qué número estoy hablando?, casi inequívocamente se puede decir que la respuesta será –¿qué número marcó usted? Lo mismo puede decirse acerca de la identificación de quien contesta la llamada. A diferencia de lo que ocurre en Suecia, en Chile, si el que llama pregunta –¿con quién hablo?, la contestación típica será –¿con quién desea hablar? Este estilo dialógico tiene relación con un tipo de presupuestos que orientan las aproximaciones entre desconocidos y, por qué no decirlo, con la historia chilena. En una cultura desconfiada y temerosa abundarán intervenciones como las señaladas.

<sup>6</sup>Me refiero (y referiré) a los siguientes trabajos: Issacharoff, Michael, 1985. *Le spectacle du discours*. Paris: Librairie José Cortí; Rojo, Grinor, 1985. “Anejo”, en *Muerte y resurrección del teatro chileno: 1973-1983*. Madrid: Ediciones Michay y Tordera, Antonio, 1987 (abril). “Aspectos sociales y asociales de la esencia del teatro”. *Gestos* Nro. 3. Se trata de los trabajos más actuales que

En lo más inmediato y superficial, se advierte en estos trabajos sobre teatro una indistinción de marcos (o de planos) a la hora de determinar quién es el emisor teatral. Rojo e Issacharoff, desde dos perspectivas analíticas distintas, dirán que el emisor es el autor (archienunciador, según Issacharoff, que ocupa una vía de transmisión diferida, que es el actor como portavoz suyo. Por ello, para Issacharoff, el texto teatral es estereofónico, en cuanto entraña dos canales de enunciación: el del dramaturgo y el de los actores). Ni Issacharoff ni Rojo llegan a determinar clarificadoramente quién es el receptor que le corresponde a este emisor (es una amalgama, dice Issacharoff. Para Rojo, en el nivel del “drama”, es el “receptor ideal”).

Se pueden estudiar los siguientes marcos, con las salvedades del caso:

1. El del autor-espectador. Atañe al tema diálogo y escritura o representación (textual o espectacular), pues se está en el ámbito de lo incontestable. El aplauso del espectador no puede considerarse más que como el uso de un turno ya demarcado, donde no cabe otra posibilidad que su variante extrema, la pifia.
2. El de los actores, el de la representación. Como bien dice Issacharoff, los actores no están en diálogo, sino simulando (se trata de un diálogo postizo, en el que no hay función perlocutoria del lenguaje) un diálogo de otros: los personajes. El diálogo dramático es, según Issacharoff, discurso puesto en espectáculo. Por ello, en cuanto al actor, Issacharoff retoma el cliché rimbaudiano: “je est un autre”.
3. El de los personajes, el de lo representado. Si el teatro, en tanto diálogo, está puesto en acto por actores-portavoces, no se puede si no afirmar que el estatuto *real* del diálogo teatral está en el marco intratextual (o endofórico, como quiere Issacharoff). Sólo los personajes están en diálogo, en un diálogo prefijado, que se actualiza a través de sus representantes físicos: los actores.

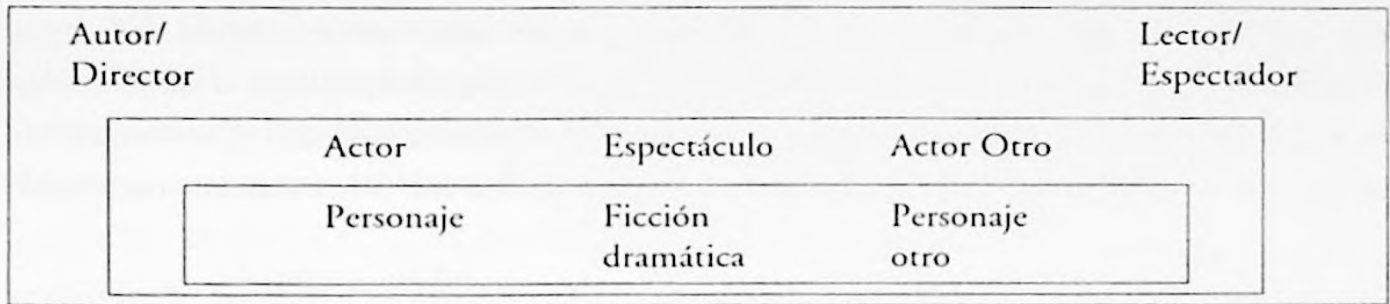
En todo este devenir teórico una cuestión fundamental se hace evidente, ésta es que el teatro ficcionaliza a través de una representación escenificada

---

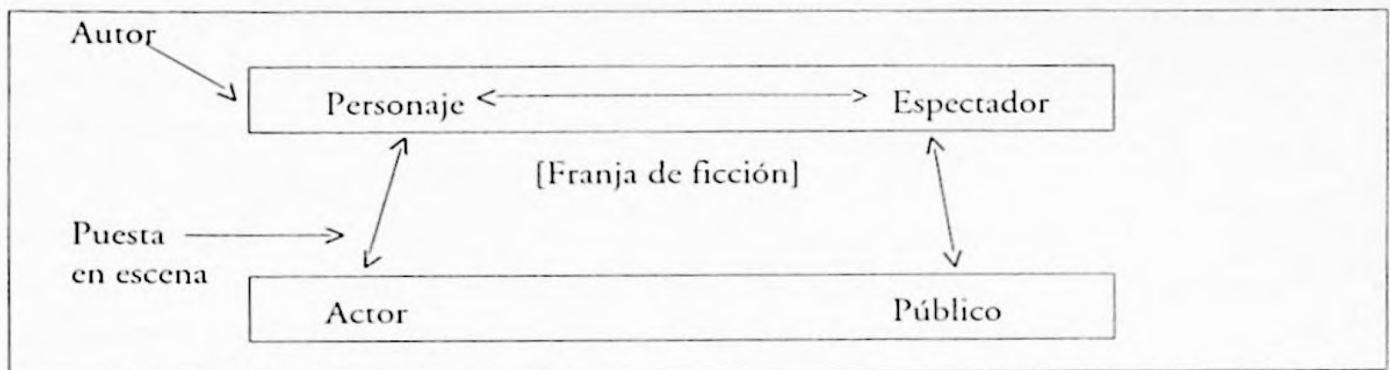
conozco sobre el tema y que, como es costumbre, parten revisando formulaciones de lo que se constituye en la tradición teórica sobre teatro y/o postulándose como resoluciones del problema.

La reflexión consecuente es el tema de cómo los estudios sobre teatro sistemáticamente niegan aquello que le da validez, es decir, su capacidad de analizar los fenómenos que le preocupan, a la vez que terminan revalidando un espacio analizable –el drama o el teatro–, dando lugar al tópico crítico de la autojustificación constante del ámbito escogido para el análisis. De esta constatación parte también el trabajo ya citado de Antonio Tordera, que, de alguna manera, sigo.





O, como quiere Antonio Tordera (1987: 17):



una interacción dialógica que despliega la estructuración de una historia (acción, dirán los teatrólogos).

Un esquema de los tres marcos que deben considerarse puede ser el que sigue:

Tordera (p. 16), reformulando a Grotowski, sostiene que el encuentro “esencial” en el teatro se produce entre un “actor construyendo a un personaje” y el “público en un trabajo de espectador” o un “espectador realizado por un público”, entre quienes se impone una “franja de ficción” como estatuto definitorio del encuentro. El espectador en tanto tal pondrá en funcionamiento la dinámica mirada-punto de vista, que es lo que sitúa su percepción como la de un sujeto (pre)dispuesto a participar como entidad “receptora, proyectiva y productiva” (p. 25), en el marco del consumo (y no en el de la producción).

Ahora bien, esto implica que el estatuto del diálogo teatral dice relación con el carácter de la experiencia. En el teatro se pone en espectáculo lo que se podría llamar un *archijuego* dialógico, vale decir, donde entra a obrar el estatuto ficcional del diálogo teatral. Issacharoff lo dirá así: “en el teatro, un cuasi diálogo es dirigido a un cuasi destinatario múltiple: actores sobre el escenario, público en la sala” (p. 29. La traducción es mía).

Un asunto posible de investigar aquí es si el modelo de Rivano puede ser aplicable a un diálogo dramático, es decir, al de los personajes. Presentaré

un segmento de diálogo de la obra *Lo que está en el aire*<sup>7</sup>. En esta presentación, los nombres propios indican a los participantes; a su derecha se encuentran las intervenciones, que corresponden a turnos, y a continuación, los dialogemas. Los paréntesis corresponden al discurso acotacional.

|                     |  | DIALOGEMAS   |
|---------------------|--|--|
| Soto:               | ¡Farías!   | SALUDO INICIAL DE RECONOCIMIENTO                           |
| Farías:             | (Farías se vuelve hacia el kiosko ignorando al profesor [Soto])  | RECHAZO DIALOGICO  |
| -----SECUENCIA----- |  |  |
| Azafata:            | Señor, a usted le hablan.  | LLAMADA. AVISO   |
| Farías:             | (Volviéndose, hacia el profesor)<br>¿A mí me habla?  | CONTESTACION DIFERIDA. PREGUNTA DILATORIA                  |
| Soto:               | Usted es Farías, ¿no es cierto?  | RETOMA RECONOCIMIENTO. PREGUNTA                            |
| Farías:             | No, señor. Está equivocado. Mi nombre es Díaz (Pasa delante del profesor para dirigirse al teléfono). Con permiso.<br>[ ..... ]          | RESPUESTA DE RECHAZO. IDENTIFICACION. CIERRE               |
| -----SECUENCIA----- |  |  |
| Soto:               | Es curioso. Yo tenía un alumno igual a usted que se llamaba Emilio Farías [...] [ . . . ]  | INSISTENCIA CON INTRODUCCION DE TOPICO                     |
| Farías:             | (Farías deja el teléfono e inicia su salida. Advierte la presencia sospechosa de uno de los hombres [...] y se vuelve hacia el profesor) | SILENCIO SUSPENSIVO  |
| -----SECUENCIA----- |  |  |
| Farías:             | ¡Don Exequiel Soto!  | SALUDO-RESPUESTA (DEL PRIMER DIALOGEMA) CON RECONOCIMIENTO |
| Soto:               | ¡Ah!... ¡Se acordó!  | REAFIRMACION   |

<sup>7</sup>Ictus y Carlos Cerda, 1986. *Lo que está en el aire*. Stgo. de Chile: Editorial Sinfronteras. Se estrenó en la sala La Comedia el 6 de enero de 1986 y la dirección estuvo a cargo de Delfina Guzmán y Nissim Sharim. El diálogo que me interesa está en la página 23 y está depurado de acotaciones e intervenciones que podrían complejizar aún más la estructura que quiero mostrar.

En la primera secuencia, he interpretado el silencio de Farías como RECHAZO, pues este personaje no está en diálogo, el cambio de dirección de su cuerpo lo está demostrando. De hecho, en la segunda secuencia, si bien Farías entra en diálogo (obligado por la intervención de un tercer participante –la azafata–), no se reconoce en el saludo inicial anterior, de modo que Soto debe reformular su reconocimiento con una pregunta.

La presencia de una fórmula de cierre en la segunda secuencia, apoyada por el cambio de dirección y de distancia entre los personajes, determina el término de la secuencia, si bien hay una continuación verificable en el hecho de que el profesor Soto no ha salido del diálogo, como lo demuestra el inicio de la tercera secuencia.

Se posibilita, entonces, esta tercera secuencia, por la persistencia del esquema de reconocimiento de Soto. El turno de Farías corresponde a un SILENCIO SUSPENSIVO, pues Farías todavía no está en esquema de diálogo con el profesor Soto, sino en espera, preocupado como está de otro diálogo, un diálogo de miradas que sostiene con los hombres que le persiguen. Como contraparte debe señalarse la nueva orientación direccional del cuerpo de Farías, que esta vez no es de evasión sino que de enfrentamiento; en este sentido corresponde a un esquema de apertura dialógica. El silencio, como tal suspensión, tiene el carácter de la imposición de una mediación entre la intervención de Soto y la ulterior iniciativa dialógica de Farías.

La apertura dialógica de Farías se realiza, por lo tanto, en la última secuencia. Aquí se presenta un saludo que responde diferidamente el saludo de Soto de la primera secuencia, turno que había sido rechazado en su momento. Cuando menos, la intención de Farías es que el profesor así lo interprete, lo que efectivamente ocurre.

Después de ese diálogo, la acción dramática nos presenta el secuestro de Farías, por parte de desconocidos, pero con una clara vinculación política.

Como se advierte, Farías está en otro juego dialógico –un juego de sobrevivencia–, pues manipula el esquema del profesor Soto que es del reconocimiento-inicio de acto dialógico recordatorio. Tanto es así que a ello se puede atribuir el hecho de que el profesor crea que el problema de Farías es un problema de memoria y olvide el dialogema de la identificación (falsa) que hay en la intervención de Farías (“mi nombre es Díaz”, ha dicho), con lo cual Farías pretende, precisamente, eludir el reconocimiento. El esquema de Farías es desconocimiento-reconocimiento-inicio dialógico evasivo de una realidad de persecución, o sea, olvido-memoria estratégicos.



Esta aplicación del modelo de Rivano merece comentarios como los que siguen. En primer lugar y en cuanto al uso de nociones como secuencia, dialogema y esquema, cabe señalar que ellas permiten, por un lado, la realización de una segmentación posible del diálogo teatral y, por consiguiente, la distinción de ciertas unidades, y, por otro lado, el estudio del sentido de la acción dialógica en lo que tiene de tensión dramática acumulada, cuyo desarrollo influye en la evolución de la acción general. Las unidades que resulten de la aplicación de categorías como secuencia y dialogema permiten aproximarse a la estructura de la interacción dialógica, lo que evidenciará la progresión dramática. A través de ello y junto a la noción de esquema, se posibilita la determinación de las situaciones dramáticas<sup>8</sup> en su relación con el subtexto teatral<sup>9</sup>. En segundo lugar y en cuanto a la aplicabilidad de ciertas reglas como la de la recursividad, hay que señalar que en este caso no se atienden las restricciones de Rivano. En esta obra que comento hay repeticiones de esquemas completos, repeticiones que cumplen la función de resaltar el carácter cíclico de la operación de la memoria, lo que tiene como consecuencia dramática la no resolución del conflicto.

El conflicto de la obra *Lo que está en el aire* se mueve entre dos polos, por un lado, el límite es la cuestión de la verdad / mentira y, por otro, el de memoria / olvido. Adentrarse en estos dominios implica ingresar en la zona difusa de la operación de la memoria y de la mente experimentando una pesadilla. Recordar la historia del secuestro es restituirle al hecho su valor de verdad. La pesadilla-memoria no admite restablecimiento del equilibrio,

<sup>8</sup>La situación dramática es un recorte o una fotografía de las relaciones entre los personajes, del estado de la situación, en general, en un momento y un espacio dados, tomando como base los datos acerca de la kinésica, la proxémica y la prosodia, las indicaciones espacio-temporales, y el subtexto; en síntesis todo lo que pueda dar cuenta de ese estado. En este sentido, la situación dramática es un concepto que estatiza lo dinámico de la acción al congelar el instante en que las distintas situaciones se hacen significativas dramáticamente, por ello, es una categoría de comprensión de la realidad representada. Pavis, Patrice, 1990. *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós.

<sup>9</sup>El concepto de subtexto se refiere a todo aquello que no se dice, pero que funciona como trasfondo (ideológico, filosófico, histórico, afectivo, etc.) de la acción, por ello, "comenta y controla toda la producción escénica, se impone de una forma más o menos clara en el público y permite entrever toda una perspectiva inexpresada en el discurso, una "presión detrás de las palabras" (PINTER) (Ib.:464). Como la situación dramática, el subtexto es una categoría de comprensión del mundo representado y, también como ella, da cuenta de un determinado estado de las relaciones entre personajes, y entre éstos y el mundo.

pues se está en el terreno de las acciones circulares, rituales, inmotivadas. La sinfonía de Mahler es índice de repeticiones y transformaciones, el tema con variación, digamos. La obra como un viaje a través de la memoria o de un sueño incierto es una obra de conflicto circular sin conclusión.

Verdad y memoria son dos aristas del mismo problema en un esquema donde memoria es igual a vida y olvido a muerte.

Nissim Sharim (*Lo que está en el aire*, Op. cit., s/n) dice que el artista opone a la muerte las ficciones y fantasías como medio de profundización en la verdad. Ficción y recreación son oponentes del olvido en tanto se sustentan en una memoria y ésta es, a su vez, sustento de una verdad.

Este mensaje de los autores hacia el público está, por cierto, inscrito en otra dinámica. Con esta constatación vuelvo al problema del autor como emisor y al texto de Rivano.

## 2.2. *Diálogo y escritura*

Respecto del tema diálogo y escritura, Rivano se refiere a dos posturas. Una postura monologizante considera que la escritura, por textualizar contenidos personales, tendería a alejarse de lo dialógico (no habría aquí descentramiento, sino ámbito de la conciencia inefable, centración a-social). Por el contrario, una postura dialogizante considera que la escritura contiene un desdoblamiento del yo escritural en la forma de un yo y un tú lector (habría aquí un desdoblamiento interno). Para Rivano, al aquilatar ambas posturas se debe tener en cuenta el hecho de que la escritura impone un solo turno, de modo que se estaría ante un interlocutor “ausente, distante, irresponsivo, incierto” (100).

Tomando como base esta constatación, puedo considerar el aspecto dialógico de la escritura como la disposición de un texto a generar diálogo, a ser intervenido con lecturas. Estas lecturas se realizarán, necesariamente, en forma ulterior al texto, por lo que quedan fuera de él, digamos, en un lugar social. Piénsese, por ejemplo, en los ensayos (y con ellos, en el discurso periodístico, al que se le ha llamado “formador de opinión pública”) que pretenden ser polémicos respecto de algún tema y que invitan a una toma de posición de los lectores.

Cuando Borges dice en “El Aleph” (1992. *El Aleph*. Bs. As.: Emeccé), en medio de la enumeración de lo visto a través de este punto convergente de

múltiples visiones, cuando Borges dice, repito, “vi tu cara” (p. 262), ¿no está haciendo una interpelación al lector, no está usando un recurso dialógico de entrada que sobrepasa los niveles de lo literario y lo extraliterario? Lo mismo puede decirse de Jorge Edwards, cuando en “El orden de las familias” (1967. *Las máscaras*. Barcelona: Seix Barral) dice en forma absolutamente innecesaria desde el punto de vista de la diégesis textual: “Vivimos en Manuel Rodríguez, no demasiado lejos” (p. 168). ¿Para quién sino para el lector es relevante esta información que rompe la ficcionalidad del relato, y la perspectiva monológica de la escritura?.

El aspecto dialógico de la escritura se verifica, me parece, en algún momento anterior a la realización escritural (en lo que llamaríamos la intención dialógica); en un momento intermedio, como disposiciones indiciales actualizadas textualmente (la expresión real de esta intención que excluye la contestación inmediata, pero que la promueve) y en un momento ulterior al texto, cuando éste genera respuestas o contestaciones que pueden tener realidad, claro que como contestación siempre diferida. La cuestión dialógica de la escritura puede considerarse como el drama del diferimiento.