

PROCEDIMIENTOS LINGÜÍSTICOS EN EL TEATRO DE GIRAUDOUX *

Si hay en Giraudoux apasionado amor por el arte de jugar con la palabra, su teatro es la circunstancia propia para destacarlo. La palabra es compañera de los temas; a veces es el clima mismo, es el fuego, el dolor y la pena. No importa en el teatro de Giraudoux la escena tanto como lo que en ella *se dice*. La palabra está destinada a hablar la verdad, y la verdad aparece siempre colocada en un plano de magia, que ilumina la amnesia de Siegfried, como la acción espectral en *Intermezzo*, o que participa del halo de leyenda en *Amphytrion*, *Electre*, *Judith*.

Este valor de la palabra pone en segundo término al personaje. Si alguna vez interesa el personaje es sólo por el mensaje que transmite, cuando no por la inflexión con que su voz denuncia lo que quiere y piensa.

Va dicho así que la palabra simbólica prefigura, en manos del autor, el designio de su teatro todo. La palabra destaca las imágenes, enciende los estados de ánimo, aviva los rencores, engendra el amor, ilumina los miedos.

Lengua oral y situación idiomática

Quiero destacar que un estudio sobre lenguaje teatral es en gran parte estudio sobre lengua oral. Nunca como en los documentos teatrales la lengua oral aparece con tan viva fuerza y nos da la fisonomía de un idioma. Lenguaje teatral de Giraudoux significa por eso, en un sentido importante, manejo de la lengua oral francesa. Ello anuncia que en un primer plano están contemplados los fenómenos de entonación; como se trata de comunicación, junto a ellos hallamos fenómenos sintácticos.

Y eso no es todo. Hablar de lenguaje teatral obliga a destacar la importancia de la situación. Debo repetir acá, con riesgo de parecer impertinente, palabras consagradas por Bally: el oyente es una *plaza*

* Hace algunos años, con ocasión de un cursillo universitario, dediqué alguna atención a Giraudoux; más tarde repetí un antiguo anhelo al estudiar ciertos aspectos de su lengua, en una conferencia. Este artículo es otro intento de acarrear materiales para algún trabajo de envergadura.

fuerte que hay que tomar por asalto. Dicho de otro modo, el objetivo de la comunicación es conducir al oyente a esta reacción a que tienen previsto convocarlo nuestras palabras. Vamos a completar la imagen de Bally, a fin de tomar conciencia de lo que el arte teatral realiza en el plano idiomático. *Plaza fuerte* es vocablo tomado del léxico militar; al mismo repertorio acudiremos para completar la imagen. Para tomar esa *plaza fuerte*, el hablante necesita disponer estratégicamente su material bélico. Necesita distribuir convenientemente su instrumental retórico. Esa distribución del material descansa en un conocimiento doble: implica conocer las virtudes del material disponible (alcances, poder sugestivo), por un lado; pero implica asimismo estar enterado de los recursos del oyente. Debe el hablante conocer el significado de las voces que emplea y su poder alusivo; debe saber calibrar el material y conducirlo a través de la entonación, y debe saber articularlos dentro de moldes sintácticos a los que el oyente pueda ser sensible. Se trata de organizar frases que conmuevan al oyente por lo sugestivas o por lo inesperadas; o porque reconozcan en ellas una voz antigua que habla con la fuerza de la tradición, o porque la forma desconocida con que se le imponen lo anodada o atribula. Esta imagen encierra todo el proceso del lenguaje oral en el teatro: es un proceso complejo.¹

Falta otra aclaración. Cada escena, cada movimiento, cada inclinación de la cara, implican un cambio de actitud. Son significativas. Todo cambio de actitud prefigura un estado de ánimo, anuncia una idea, previene una significación. A todo este mundo que rodea a los hablantes y oyentes tenemos que llamar acá situación idiomática. De otro lado, tenemos que hacer hincapié en que ya existe una situación idiomática básica, que se impone a todos: la conciencia de que cuanto vemos en el teatro es una *representación*. Pero cuando el autor nos saca de pronto de esa verdad y nos traslada a una inesperada situación, y nuestra inquietud o nuestra exclamación acompañan espontáneamente las exclamaciones y las zozobras que viven los personajes, es porque acabamos de ser cogidos, como una plaza fuerte, y transportados a una distinta situación.

Esto es necesario destacar para comprender en qué medida el lenguaje teatral, por el prestigio que cobra la lengua oral, anuncia claramente que la afectividad es elemento imprescindible, con el que ha contado de antemano el autor. Se busca conmover al oyente, reducirlo, hacerlo decir y sentir con nosotros lo que sentimos y decimos,

¹ Cf. mi artículo "Lenguaje teatral y psicología", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV (1961), p. 62.

con la misma intensidad, con emoción idéntica. La entonación es importante. El ritmo melódico de las frases también, y quizá en mayor grado.²

Una observación inicial

Lo primero que se impone en Giraudoux es ciertamente su lenguaje afectivo, con abundantes testimonios exclamativos o interrogativos, en los que la sintaxis figurada exige sitio preferencial. La frase es con frecuencia cortante, y las unidades melódicas, casi siempre bimembres, facilitan el desarrollo de un clima dispuesto para el accido y la sorpresa:³

Holopherne.— Ils vivent encore. Et ils crient. Ecoute-les. On les entend d'ici, ils t'appellent.

Judith.— Je ne les comprends plus. Je rougis d'avoir parlé tout à l'heure leur langage. Oui, ils chantent. Je connais par coeur ce cantique. Ils me détaillent par métaphores. Ils chantent mon innocence, qui est un agneau, mon audace, qui est un tigre. Cette emphase, dont le souffle de Dieu gonfle chacun de leurs mots et chacun de leurs gestes, elle m'est maintenant intolérable... Désormais, je serai muette.

(Acte II, sc. 4)

Hol.— Tu n'aimes personne. Hier, tu aimais le monde en gros. Aujourd'hui, tu le détestes en détail. D'ailleurs, les femmes comme toi n'aiment pas se donner pour la première fois à l'amour, mais à la contrainte et à la force.

Jud.— Il n'y a de force qu'en Dieu.

Hol.— Justement. Dieu se délègue. Il se délègue aux satyres, aux romanciers, aux généraux en chef. J'ai remplacé déjà plusieurs fois Dieu dans cet office.

² Cf. mi trabajo "Sintaxis y estructuración melódica", próximo a publicarse en *Sphinx*.

³ Cito siempre por las Obras completas editadas por Suzanne y Jean-Pierre Giraudoux, *Ides et Calendes*, Neuchatel-Paris, 1945; 12 vols.

Jud.— Cette fois tu auras donc une surprise.

Hol.— Je n'en aurai pas. Je te le jure. Une femme est un être qui a trouvé sa nature. Tu la cherches: tu es vierge.

Jud.— Ma nature est de chercher.

(*ibid.*, sc. 7)

Los parlamentos se desarrollan en ritmo fácil, envolvente, con la eficaz colaboración de la acentuación y la cadencia. Esto sorprende en primer término: Giraudoux encomienda el oficio comunicativo no solamente a las palabras; sino que es la disposición de ellas en la frase, el ritmo que imprimen, el equilibrado juego de las acentuaciones, la modulación dentro del esquema sintáctico general lo que permite que la frase vaya creando el clima poético necesario. En el siguiente diálogo entre Judith y el guarda, podemos observar cómo a través del ritmo se van abriendo paso el reto y la desesperación:

Garde.— Pardon, ma petite Judith!

Jud.— Qui est tu?... Qui êtes-vous?

Garde.— Tu ne me tutoies pas? Pourquoi?

Jud.— Quel éclat autour de vous!

Garde.— De l'éclat? J'éclate? Alors, vraiment, c'est qu'aujourd'hui pour toi la boue scintille, la crotte étincelle... Tu me vois sans doute aussi culotté dans l'écarlate!

Jud.— Je vous vois, comme vous êtes, de pourpre, d'or...

Garde.— Et tout ce cuir sent la rose! Et mes joues sont en peu de pêche! Tu as des sens plus perçants que je ne croyais. Très bien! A nous deux, Judith!

Jud.— Pourquoi à nous deux? Pourquoi ce cri de combat?

Garde.— Parce que le combat s'apprête, ma fille... Et le corps à corps au besoin... Et moi aussi, je te vois vraiment telle que tu es dans cette heure, l'ennemie de Dieu toute nue, avec ton charmant cache-sexe de lutteuse, et cette nuque, et ces aisselles où je vais glisser et appuyer mes prises... A nous deux!...

Jud.— Je ne vous comprend pas.

Garde.—Tu vas me comprendre... Dis-moi, Judith, depuis la minute où tu quittas ta maison, hier au soir est-ce que ton corps a souffert du moindre besoin, faim, soif ou autre? Maintenant encore ton estomac t'alerte-t-il, ou ta vessie?

Jud.— Pourquoi de telles questions?

Garde.—Non, n'est-ce-pas? Et les feuillées du champ de bataille où tu as trébuché ont-elles maculé tes chaussures, le chardon les a-t-il éraflées, le plaintain, verdies? Et sur tes mains, il reste sans doute quelque trace du meurtre?... Oui, oui, frotte-les, pour faire apparaître sur elles une tache de sang! Tu peux froter! Toute ta vie elles seront blanches et pures, et ton corps sans aucune marque.

Jud.— Il a celle qui lui revient: la marque d'Holopherne!

Garde.—Il y a beaucoup à discuter là-dessus. Va te soumettre, au retour, à l'examen des matrones. Ce qu'elles diront te surprendra...

Jud.— Qui vous donne le droit de me parler ainsi?

(*Act. III, sc. 7*)

Intercalaciones

La intercalación es un procedimiento que presta grandes servicios al suspenso en el lenguaje teatral. Mediante ella el curso regular de la frase se interrumpe; la interrupción inaugura un suspenso en el que se abren a la evidencia nuevos testimonios. Y por cierto la intervención del oyente (o sea, el espectador) es importante ya que va preparándose precisamente durante la interrupción para la sorpresa. De otro lado, al partir la frase en dos ramas, la intercalación asegura a la rama final una importancia decisiva:

Clytem.—Du jour où il est venu m'arracher a ma maison, avec sa barbe bouclée, de cette main dont il relevait toujours le petit doigt, je l'ai haï.

(*Electra, II, 8*)

Aquí tenemos un testimonio interesante; se trata de los preparativos de Cliternestra para asesinar a Agamenón:

Des dents, elle avait délié le lacet de la cuirasse, et les lèvres d'or déjà s'écartaient, et Egisthe — ah! voilà pourquoi il était beau, Egisthe! Cette beauté, Agamennon l'avait vue envahir Achille tuant Hector, Ulysse tuant Dolon — approchait, l'épée renversée.

Se trata de una larga digresión, cuya extensión permite que el fin de la frase aparezca sorprendente, amenazador; lo destacó en alguna ocasión M. Müller-Hauser. Se menciona a un hombre, cuya imagen se introduce anunciándose su escalofriante belleza antes de relatar su cometido: se acerca blandiendo el arma homicida.

Segmentaciones

Se sabe que el recurso más frecuente de la frase afectiva es, en francés moderno, la segmentación. Por supuesto que la entonación colabora con el relieve, y en el lenguaje teatral adquiere importancia singular. Una frase segmentada sorprende. Sorprende no solamente por razones melódicas, sino porque coloca al oyente ante un problema: necesita descubrir un sentido que no se ofrece con fluidez, para lo cual debe permanecer atento. Es un fenómeno del campo sintáctico; el oyente debe reponer las conexiones de los miembros de frase que aparecen desarticulados.⁴

Texto segmentado es texto cargado de afectividad, vivaz, donde el hablante aparece en toda su espontaneidad. Cuando Giraudoux propone (*Electre*, I): "Et votre mère, qui était elle?", nos ofrece uno de los más frecuentes testimonios de inversión de sujeto, así como el pronombre personal queda destacado al desmembrarse de la aposición que lo acompaña:

L'étranger.—Que disent ces filles? Que tu épouses Electre, toi, le jardinier?

(*Elec*, I, 2)

Es interesante observar que si en los ejemplos anteriores siempre ha acompañado a la dislocación una pausa ortográfica, no es impres-

⁴ Uso el término *conaxión* con el valor asignado por Lucien Tesnière, *Elém. syntaxe structurale*, París, 1959.

cindible que exista para dislocar el pronombre (cf. "*Moi je suis habitué aux animaux*"), pues la sola entonación prefigura la pausa y distingue.

A veces interviene en las segmentaciones, como núcleo organizador de ellas, la voz *comme*. Su función aislante en el lenguaje familiar no es desconocida en francés,⁵ es decir, una función que ciertamente se funda en la pérdida del sentido calificador de la palabra; *comme* se reduce a un vago sentido de identificación, según lo destacó Blinkenberg (*L'ordre des mots en français moderne*, I, 50). En el primer acto de *Electre* podemos recoger algunos ejemplos:

- a) *Comme petite fête, on peut s'en souvenir.*
- b) *Comme devise à graver sur un porche, sur un foulard, c'est tellement mieux, ou en bégonias nains dans un massif.*

Contrastes

Claro es que tratándose de lenguaje teatral, donde la lengua oral es elemento importante, abundan ejemplos de contraste, para el que se presta de modo inmejorable el diálogo. La antítesis facilita destacar ante el auditorio dos situaciones opuestas. Müller Hauser ha llamado la atención sobre dos tipos de antítesis: 1) el contraste se ofrece en el parlamento de una misma persona (antítesis por definición), y 2) el contraste se ofrece en la alternancia de los interlocutores (antítesis en la réplica). Giraudoux hace gala del procedimiento; acá tenemos dos pasajes del primer acto de *Electre*:

- a) *Ce n'est pas que je déteste les femmes, c'est que je déteste ma mère. Et ce n'est pas que je déteste les hommes, je déteste Egisthe.*
- b) *Mais c'est Egisthe. Laissez-nous, étranger, Egisthe n'aime pas beaucoup les visages d'hommes inconnues.*
—Et toi aussi, Agathe. Il ne déteste pas assez les visages de femmes connues.

No es de extrañar que a este procedimiento recurra Giraudoux para ofrecernos parlamentos dramáticos, donde en verdad el drama se encarrila sobre el ritmo asegurado por los contrastes en serie:

⁵ Tampoco en español. Pienso en ejemplos del tenor siguiente: "No es mala, como idea"; "Como fiesta, no ha sido desagradable".

Agathe.—Je suis jolie et il est laid. Je suis jeune et il est vieux. J'ai de l'esprit et il est bête. J'ai une âme et il n'en a pas. Et c'est lui qui a tout. En tout cas il m'a! Et c'est moi qui n'ai rien. En tout cas je l'ai! Et jusqu'à ce matin, moi qui donnais tout, c'est moi qui devais paraître comblée.

(*Electre*, II, 6)

Y si buscamos testimonios de contrastes en la réplica, este cambio de palabras del segundo acto de *Electre* (sc. 5):

Clytem.—... Jamais une reine n'a eu à ce point le lot des reines, l'absence du mari, la méfiance des fils, la haine des filles... Que me restait-il?

Electre.—Ce qui restait aux autres, l'attente.

Clytem.—L'attente de quoi? L'attente est horrible.

Electre.—Celle qui t'étreint en ce moment, peut-être.

Clytem.—Tu peux me dire qui tu attends, toi?

Electre.—Je n'attends plus rien, mais dix ans j'ai attendu mon père.

Estas breves notas, fruto sólo de observaciones de lector, quieren destacar la importancia de la lengua teatral (= lengua oral) como testimonio de procedimientos de relieve habituales en la conversación. Necesitamos estudios más numerosos sobre esos aspectos, y necesitamos, ante todo, situar muchos de ellos en el campo estricto de la entonación, a fin de acercarnos a descubrir cómo funciona el sentimiento lingüístico de un pueblo. Cómo funciona y cómo se modifica en el tiempo.

LUIS JAIME CISNEROS

Instituto Riva-Agüero
Lima.