

# Partage des voix

# REPA

Jean Pierre Sarrazac

En la concepción aristotélica-hegeliana de la forma dramática, el autor permanece ausente de su obra. Se borra ante sus personajes. Algunos pretenderán que disimulándose detrás de cada uno de ellos los manipula como muñecos a los que les prestaría su propia voz, su propio lenguaje y su propio discurso. Dramaturgo-ventrílocuo. De ahí la denuncia por Bakhtine<sup>1</sup> del carácter no dialógico del diálogo de teatro: «... el diálogo dramático en el teatro, como el diálogo dramatizado de los géneros narrativos, se encuentra siempre aprisionado en un cuadro monológico rígido e inmutable [...] Las réplicas del diálogo dramático no rompen el universo representado, no lo hacen multidimensional; al contrario, para ser verdaderamente dramáticos tienen necesidad de un universo lo más monolítico posible. En las obras de teatro, este universo debe estar tallado en un solo bloque. Todo debilitamiento de ese “monolitismo” lleva al debilitamiento de la intensidad dramática. Los personajes al dialogar se juntan en la visión única del autor, del director y del espectador, sobre un fondo limpio y homogéneo».

Para Hegel, como para Aristóteles, la ausencia del autor se impone al teatro debido al carácter *primario* de la forma dramática: una acción completa (yendo hasta su fin) se desarrolla *en el presente* ante nosotros, espectadores... Ahora bien, una de las principales características del drama moderno y contemporáneo, de Ibsen a Fosse y de Strindberg a Koltés, es el deslizamiento progresivo de la forma dramática de ese estatuto primario a un estatuto *secundario*. La acción no se desarrolla ya en un presente absoluto, como una carrera hacia el desenlace (la catástrofe), sino que consiste

cada vez más en un *retorno* —reflexivo, interrogativo— a un drama pasado y a una catástrofe que siempre ha sucedido ya.

Desde entonces, el autor tiene tendencia a arrogarse la función —se podría decir: el *rol*— de maquinista ante esta remontada en el tiempo. Multiplica sus intervenciones; se interpone entre la escena y la sala. Entre los personajes y el público. Es la emergencia de una figura nueva que Peter Szondi llama «sujeto épico». Figura que el autor de la *Teoría del drama moderno*<sup>2</sup> ve insinuarse en las dramaturgias del momento crucial del siglo xx —el Viejo Hummel de

<sup>1</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Pierres Vives, 1970. pp 46-47.

<sup>2</sup> SZONDI, Peter, *Théorie du drama moderne*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983.

# RTO DE VOCES



la *Sonata de espectros* de Strindberg sería, según él, un torpe esbozo—, para después extenderse en el teatro épico brechtiano.

En cuanto a mí, prefiero hablar de un sujeto *rapsódico*, o simplemente de una *pulsión* rapsódica actuando en el drama moderno y contemporáneo. El interés de tal sustitución de término es doble, incluso triple.

— Al anteponer la figura antigua del rapsoda, me sitúo en esa encrucijada, en ese momento crítico del drama que nos indica, en la última parte del siglo XVIII, la correspondencia entre Goethe y Schiller...<sup>3</sup> En el mismo momento en que trazan un

cuadro de las oposiciones entre poesía épica y poesía dramática, los dos dramaturgos-filósofos parecen incitarnos —sugerencia que retendrá Brecht— a entrecruzar el arte (dramático) del actor y el (épico) del rapsoda. El proyecto de un autor-rapsoda comienza a establecerse al producir una *mediación* pregonada entre los personajes, pero también entre estos últimos y los espectadores. Como dice en sustancia Goethe: ningún personaje puede tomar la palabra si el rapsoda no se la ha dado previamente. La estricta mimesis teatral cede el terreno a ese género mixto, a esta semi-

*Sonata dos Espectros*, de August Strindberg. Producida por Teatro da Cornucopia. 1986.

<sup>3</sup> GOETHE-SCHILLER, *Correspondance* 1794-1805, tomo I: 1794-1797, Gallimard, 1994. (Ver el año 1797).

*Pelléas et Mélisande*, de Debussy,  
Claude Maeterlink, Maurice.  
Dirigida por Caurier, Patrice Leiser,  
Moshe. Producida por Teatro Real.  
Teatro Real de Madrid,  
10 de enero de 2002.



© Daniel Alonso



© Daniel Alonso

mímesis que, según Platón, caracterizaba a la epopeya. Al mismo tiempo la escena sale de un largo siglo de espléndido aislamiento en relación con la sala; recupera una apertura (se dirige al público) y una dimensión épica en otro tiempo tan manifestas ambas en los teatros medievales o postmedievales (Shakespeare, Lope, preclásicos franceses...).

— Otra ventaja que encuentro en la elección del término «rapsódico» en lugar del de «épico» es que me libero así de la ilusión teleológica —Szondi me parece que su-

cumbe a ella— según la cual el teatro épico representaría la superación dialéctica del teatro dramático. (Todos saben que entre todas las variantes de la muerte del drama que se han editado en el siglo xx —de Adorno a Lehmann— yo opto por el drama... en transformación rapsódica).

— Añadiría que el sujeto rapsódico tiene sobre el sujeto épico la ventaja de que es un sujeto *clivé*, a la vez dramático y épico. A la vez personaje que toma parte en la acción y testigo de la acción. Ventaja que no supo reconocer Peter Szondi, que reprochaba a la

dramaturgia onírica de Strindberg tales desdoblamientos y al Viejo Hummel no elegir entre su función de mirada exterior y su destino de personaje. Pues la evolución de las dramaturgias modernas y contemporáneas del fin del siglo XIX hasta nuestros días prueba que Strindberg tenía razón y que el personaje tiende cada vez más a convertirse en un *personaje-testigo* de él mismo y de la acción en la cual está atrapado.

El autor, al estar presente en su obra bajo las especies de sujeto rapsódico, produce una verdadera reconfiguración del diálogo dramático: no es ya ese diálogo lateral confinado a la escena entre los personajes, sino que se agranda considerablemente al convertirse en heterogéneo y multidimensional —Bakhtine diría que se *dialogiza*.

Tal como se transforma a lo largo del siglo XX y tal como prosigue su transformación hoy en día, el nuevo diálogo dramático se revela como diálogo fuertemente *mediatizado*. Un diálogo que cose (*rhaptein* en griego antiguo significa ‘coser’) modos poéticos diferentes, e incluso refractarios entre sí (modos lírico, épico, dramático, argumentativo). El rapsoda es ese cosedor-descosedor. Un nuevo «reparto de voces»<sup>4</sup> se instaura allí donde la voz (que no se expresa más que a través de las acotaciones, que se inmiscuye en las intervenciones de los personajes) y el gesto del rapsoda (el de la composición, la fragmentación, el montaje reivindicado) se intercalan entre las voces y los gestos de los personajes. Sea explícitamente, la voz del rapsoda cabalgando sobre la de los personajes, sea imponiéndose más implícitamente en tanto que *monteur* o que «operador» en sentido mallarmeano.

Maeterlink es el primero en señalar, a propósito de Ibsen pero también de modo independiente, la emergencia de «otro diálogo»: «Al lado del diálogo indispensable, hay casi siempre otro diálogo [...] y es la calidad y la extensión de ese diálogo inútil lo que determina la calidad y el alcance inefable de la obra»<sup>5</sup>. Es obligado constatar que este «otro diálogo» ocupa hoy un lugar considerable en el seno de los textos de teatro y no se limita ya, como en el tiempo de Maeterlink, a expresar lo «inefable». Cuando Nathalie Serraute considera diálogo de

teatro lo que no es en verdad más que la «subconversación» o el «prediálogo» entre sus personajes o cuando Michel Vinaver desnaturaliza y transfigura —por la «despuntación», la «descronologización», el juego de la «repetición-variación»...— la palabra en torno a la que gira todo, se trata de «otro diálogo», un diálogo de segundo grado y un diálogo mediatizado el que se impone sobre la escena.

Pero bien entendido existe una extrema variedad en las modalidades de ese «otro diálogo», de ese diálogo «otro». Mencionemos simplemente, por ejemplo, todos esos mestizajes del antiguo diálogo dramático con otros tipos de diálogos: diálogo filosófico o diálogo científico. Se podría evocar notablemente los «diálogos de los muertos» a la manera de Luciano de Samosata, a la manera de *A la sortie* de Pirandello y *Huit clos* de Sartre, a la *Orgia* de Pasolini y *Cendres de cailloux* de Danis...

Tales híbridos contribuyen a emancipar el diálogo de teatro de la univocidad y del monologismo que denunciaba Bakhtine y a instaurar en el seno de la obra dramática un verdadero dialogismo: «captar el diálogo de su época», «entender su época como un gran diálogo», «tomar no solamente las voces diversas, sino, ante todo, las relaciones dialógicas entre esas voces, su interacción dialógica»<sup>6</sup>. Tendremos entonces derecho a preguntar si el florecimiento considerable del monólogo a lo largo del siglo XX no habrá sido el síntoma de un fenómeno fundamental: reconstruir el diálogo sobre la base de un verdadero dialogismo; dar su autonomía a la voz de cada uno —comprendida la del autor-rapsoda—; operar una confrontación dialógica entre esas voces individuales. En resumen, ampliar el teatro haciendo *dialogar a los monólogos*. ■

Jean Pierre Sarrazac es autor dramático y profesor de dramaturgia en las universidades de París 3, Sorbona nueva y de Louvain-la-Neuve. Autor de una veintena de obras y de numerosos ensayos, dirige la Colección Pensar el Teatro en Ediciones Circe y ha obtenido por el conjunto de su obra el Premio Thalie 2008 concedido por la Asociación Internacional de Críticos de Teatro (AICT).

TRADUCCIÓN DE MIGUEL SIGNES

---

Tal como se transforma a lo largo del siglo XX y tal como prosigue su transformación hoy en día, el nuevo diálogo dramático se revela como diálogo fuertemente *mediatizado*.

---

<sup>4</sup> La expresión procede de NANCY, Jean-Luc: *Le partage des voix*, Galilée, «Débats», 1982.

<sup>5</sup> MAETERLINCK, Maurice, «Le tragique quotidien» en *Trésor des Humbles*, Editions Labor, Bruxelles, 1987, p.107.

<sup>6</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, óp. cit., pp.131-132.