



De aquí y de allá

Presentación del Tomo II de *Études Teatrales*, n.º 33

CATHERINE NAUGRETTE. DEDICADO A *DIALOGUER. UN NOUVEAU PARTAGE DES VOIX.*

Fragmentos de voces dispersas, batallas «soliloquiadas», monólogos confrontados, secuencias corales o relatos dialogados, transferencias diversas —musicales, novelescas, poéticas—, roce de palabras y palimpsestos de gestos —filosóficos, épicos, dramáticos—, el diálogo en el teatro contemporáneo está completamente atrapado en la tormenta de la modernidad y en el torbellino de esta crisis que afecta, es conocido, al drama desde los años 1880. Mallarmé, Maeterlinck, Beckett, Müller, Fosse, Koltès, Kane, Lagarce, Novarina, Cormann, Danis..., es larga la lista de los autores que desde hace más de un siglo (incluso más si se consideran los orígenes büchnerianos de esta crisis del drama y de su lenguaje) ponen en entredicho o disienten sobre las formas canónicas del diálogo dramático y con ello sacan a la luz fallos e insuficiencias en el seno del teatro tal como está hoy y tal como se sitúa más o menos enfrentado al mundo y su caos o tal como se hace más o menos eco de estos.

Por sintomático que sea este cuestionamiento de las certezas iniciales en referencia a la preponderancia del discurso directo, así como al intercambio interpersonal de las palabras en el teatro, no corresponde sin embargo al planteamiento sistemático de un agotamiento (del lenguaje, de las palabras, de la relación dialógica) que llevaría en definitiva a la desaparición de toda especie de diálogo escénico. Al contrario, la *evitación* del diálogo en sentido absoluto conduce a innovar explorando otras formas, descubriendo otras vías. No solamente la crisis del diálogo determina, y por mucho tiempo, una nueva problemática —se podría decir una nueva poética— de la lengua en el teatro, sino que por el montaje de una multiplicidad de elecciones estratégicas, abre un porvenir estético que desborda el teatro [...]

De múltiples maneras, los cambios del diálogo dramático permiten plantear la teatralidad o, dicho de otro modo,

el origen del teatro y su lenguaje. «Al principio era el *Verbo*». O como dice Fausto: «Al principio era la *Acción*». La deconstrucción de la forma dramática en una nueva combinatoria de la palabra subsume y subyuga las oposiciones planteadas y argumentadas desde Platón entre diálogo novelesco y diálogo dramático, acción y relato, *diéresis* y *mimesis*, para postular la existencia en el seno mismo de la *lexis* de otra poética del diálogo y del drama, instaurándose en otro nivel gracias al trabajo de montaje efectuado por el autor dramático. [...]

La Lengua

ERASMO DE ROTTERDAM. 1538.

El más alabado de todos los estilos oratorios es el que llaman ático, por ser el que más se aleja del ruido vano de las palabras. Los lacedemonios [...] sentían especial inquina por la charlatanería, hasta tal punto que, esforzados en sus acciones parcos en palabras, rechazaron la retórica, porque a su juicio el engaño es vecino de la técnica, y, en consecuencia, las palabras de las gentes honradas deben nacer del corazón y no del artificio. Incluso entre los romanos tardó en llegar el reconocimiento a los rétores y durante mucho tiempo se discutió si la facultad de hablar procedía de la técnica o del talento natural, y si las doctrinas retóricas que los griegos habían transmitido ayudaban o perjudicaban al bien decir. [...] No pretendo condenar un arte que incluso un filósofo tan importante y riguroso como Aristóteles no dudó en estudiar al detalle; más bien pretendo mostrar cuán molesta resulta para todos la charlatanería hueca, sobre todo cuando, por culpa de la vecindad entre charlatanería y retórica, esta última, que es el arte más hermosa de todas, está mal vista por la mayoría de la gente. [...] los lacedemonios aborrecieron tanto la charlatanería que a Ctesifón, un hombre por lo demás elocuente y buen conversador, que se vanagloriaba de poder estar hablando durante un día

de cualquier tema, lo desterraron, alegando que el buen orador debe adaptar el discurso al asunto, de tal modo que no diga ni más ni menos de lo que el tema exige, pues lo que hacen algunos —más charlatanes que elocuentes—, al reducir al mínimo los temas más extensos y amplificar hasta el infinito los más nimios es, sobre todo, cosa del teatro.

Écrits sur le théâtre

FRIEDRICH DÜRRENMATT. 1966.

Contrariamente a la epopeya, propia para describir al hombre tal como es, el arte dramático representa al hombre con una reducción inevitable y estiliza al hombre sobre la escena. Esta reducción se debe a la misma forma dramática. El hombre en el teatro es un hombre que habla, esa es su restricción, y la acción le obliga a expresarse de una manera particular. La acción es el molde en el que el hombre deviene palabra, debe devenir palabra. Y esto significa que yo debo ponerlo en situaciones en las que esté forzado a hablar. Si muestro a dos personas bebiendo una taza de café y hablando del tiempo, de política o de moda, a pesar de todo el espíritu que ellos aporten, esto no es todavía una situación dramática ni un diálogo dramático. Yo debo introducir algo que haga su diálogo particular, dramático, ambiguo. Si, por ejemplo, el espectador sabe que en una de las tazas de café hay veneno, o en las dos, si bien asistimos a una conversación entre envenenadores, gracias a este artificio la situación se convierte en situación dramática, terreno que ofrece la posibilidad de un diálogo dramático. Sin esta tensión particular, sin esta situación particular, no hay diálogo dramático.

Si el diálogo debe nacer de una situación, debe también conducir hacia otra situación. El diálogo dramático hace actuar, experimentar, pues crea una nueva situación de la que nace un nuevo diálogo, y así sucesivamente.

Sin embargo, lo propio del hombre no es solamente hablar. El hecho de que él piensa, o debería pensar, que sufre,

que sufre ante todo y que a menudo busca ocultar su pensamiento, sus sentimientos a los otros, ha conducido al artificio del monólogo. Es verdad que no es precisamente algo natural que el personaje en escena tenga un monólogo en voz alta; lo mismo se podría decir, quizás con mayor razón, de un aria de ópera.

De la poésie dramatique

DENIS DIDEROT. 1758.

¿Es más difícil construir el argumento (plan) o dialogar? Se trata de una cuestión que he planteado a menudo y que me ha parecido siempre que todos me respondían en función de su capacidad y no atendiendo a la verdad planteada.

Un hombre a quien el trato con la gente le es familiar, que habla con facilidad, que conoce a las gentes, que las ha estudiado, escuchado, y que sabe escribir, encuentra más difícil el argumento.

Otro que ha cultivado el espíritu, que ha meditado sobre el arte poético, que conoce el teatro, al que la experiencia y el gusto le han facilitado las situaciones que interesan, que sabe combinar los sucesos, construirá el desarrollo de la obra con bastante facilidad aunque las escenas le creen dificultades. [...] Sin embargo yo diría que en general hay más obras bien dialogadas que obras bien llevadas. El genio que dispone los incidentes parece más raro que el que encuentra los verdaderos discursos. [...] Los argumentos (plans) se construyen según la imaginación, los discursos según la naturaleza. Se pueden construir una infinidad de argumentos con un mismo tema y según los mismos caracteres. Pero los caracteres están dados, la manera de hacer hablar es una. Vuestros personajes tendrán tal o tal cosa que decir, según las situaciones en que los hayáis colocado, pero siendo los mismos hombres en todas estas situaciones nunca se contradirán. ■