

El diálogo teatral

Fernando Gómez Grande

No cabe duda de que no es nuevo el plantearse, o más bien replantearse, hoy qué es el diálogo dramático y cómo ha evolucionado durante los últimos decenios del siglo xx y comienzos del siglo xxi. Escritos teóricos, aproximaciones y tanteos, análisis desde diferentes puntos de vista, recogen nuevas propuestas de escritura y de conceptos dramaturgicos con relación al diálogo y a la palabra teatral, sin olvidar la posición y los cambios en la propia función del dramaturgo.

Es curioso que sea en Francia donde se haya producido una gran reflexión sobre estos temas y siempre ligada a la práctica de la escritura. Nombres y análisis como los de J.-P. Sarrazac, J.-P. Ryngaert, J. Danan, P. Pavis o C. Negrette son hoy imprescindibles para sumergirse en este campo sobre la escritura teatral, el diálogo, el monólogo, etc. Todo ello sin olvidar, debido a su influencia, los análisis de Lehmann en su *Diálogo postdramático*.

La pregunta pertinente, y acotada, ya que se nos pide un acercamiento a la cuestión desde un punto de vista de la traducción, es cómo ve un traductor los cambios producidos en el diálogo dramático, qué dificultades o que descubrimientos le esperan, teniendo en cuenta diferencias fundamentales no solo lingüísticas, sino de práctica teatral y social en dos países como Francia y España.

Tal vez la mejor forma de aproximarnos a este ámbito de la práctica de la traducción sería fijarnos en dos dramaturgos con una presencia fundamental en varios órdenes

de la vida teatral francesa como son Michel Vinaver y Valère Novarina. Son, desde mi punto de vista, dos ejemplos significativos y singulares, aunque no únicos ni excluyentes, que ilustran perfectamente las transformaciones producidas en la posición del autor dramático frente al diálogo o a la propia escritura dramática.

Detengámonos por un momento en algunas consideraciones fundamentales sobre el diálogo dramático. El concepto aristotélico de que el dramaturgo es un autor que se borra ante sus personajes, que los manipula como si fuesen muñecos a los que pres-tara su voz y dotara a su vez de su propio lenguaje y su propio discurso, ya no es comúnmente aceptado.

Ringaert opina, por su parte, que «el verdadero diálogo contemporáneo se efectúa cada vez más directamente entre el autor y el espectador mediante diferentes procedimientos enunciativos, ya que el personaje, debilitado, aparece como cada vez menos indispensable entre uno y otro».

El diálogo, por tanto, deja de estar confinado en el marco del escenario, se amplía y se hace heterogéneo y multidimensional. El texto dramático deja de ser un conjunto privilegiado de diálogos que constituirían la base fundamental del teatro, un material de construcción para, un texto, en fin, que sería leído por lectores que imaginasen los acontecimientos que en él se narran.

Es difícil creer hoy en la especificidad y la singularidad del texto dramático, en la existencia de reglas y leyes para la construcción del diálogo, de los personajes o de la misma estructura dramática. Cada vez se revela como más necesaria una relación dialéctica entre texto y escena.

Efectivamente, durante todo el siglo XX hemos podido comprobar que la palabra pasa de un estatuto de generadora de acción a otro bien diferente de acción.

Partiendo de este breve apunte de consideraciones generales y por referirnos a la figura del traductor, podríamos afirmar que el traductor forma parte de los destinatarios indirectos del enunciado en tanto que lector/espectador. Y desde este punto de vista debe dar un sentido y una forma a lo que recibe: a saber, un texto agujereado en extremo, en el que la lógica del diálogo está deshecha, y en otra lengua, y que deja la posibilidad a cada receptor (y al traductor entre otros) de proponer construcciones de sentido. La obra

resultante, por tanto, lleva en sí una gran parte de subjetividad, de creatividad.

La plataforma de sentido en la que se encontrarán los lectores/espectadores en una lengua diferente se reduce al máximo. Una gran apuesta, por consiguiente, para el traductor, es que debe trabajar con elecciones de sentido en función de su subjetividad. Sin duda no es algo nuevo, pero la estética postmoderna lleva esto al extremo.

Parece interesante recalcar que el traductor se encuentra en una posición que podríamos calificar de firmante de un pacto no escrito, y en este sentido «ocupa» o «usurpa» en primera instancia el lugar del destinatario que escoge las palabras en su propia lengua para comunicar con el público. Desde esta posición, ¿en qué podría consistir este pacto no escrito? ¿En una fidelidad lingüística estricta? Desde mi punto de vista no debe confundirse, nunca debe confundirse, la fidelidad a una escritura con la literalidad. A partir de la lectura puramente lingüística y siendo siempre conscientes de que se escribe para el teatro, hecho colectivo de creación, habrá que estar muy atentos a problemas de intención, registros, elementos sociales o culturales, que nunca deberían hacer perder fuerza a la propuesta, o en caso de hacerlo, mínimamente.

Esbozemos, por último, dos breves apuntes sobre el diálogo y la palabra en la dramaturgia de Michel Vinaver y de Valère Novarina.

Es difícil creer hoy
en la especificidad
y la singularidad del texto
dramático, en la
existencia de reglas y
leyes para la construcción
del diálogo.



El traductor debe trabajar con elecciones de sentido en función de su subjetividad. Sin duda no es algo nuevo, pero la estética postmoderna lleva esto al extremo.

De forma muy resumida, debido a las dimensiones de estas breves notas, Vinaver distingue de partida y refiriéndose al estatuto de la palabra, dos tipos de palabra en el diálogo teatral: o bien la palabra es acción, o bien, en otro polo, la palabra es instrumento de la acción. La palabra-acción se produce cuando cambia la situación, cuando se produce un movimiento desde una posición a otra, desde un estado a otro. Por el contrario, la palabra es instrumento (o vehículo de la acción) cuando sirve para transmitir informaciones necesarias para la progresión de la acción en su conjunto o en detalle. A veces se combina en un estatuto mixto. Puede darse alternancia de una y otra en un mismo texto dramático.

Veamos algunas particularidades. Cuando Vinaver desnaturaliza y transfigura mediante la ausencia de puntuación, la descronologización, los juegos de repetición-variación, etc., la palabra ambiente, sin duda estamos frente a otro diálogo, un diálogo diferente, un diálogo de segundo grado y un diálogo mediatizado que se impone en el escenario, tal y como apunta Sarrazac.

Característica fundamental de la escritura vinaveriana es la construcción del diálogo que procede mediante saltos y elipsis, entrecruzando temas y réplicas que solo tienen sentido en el instante, en detrimento de

la continuidad. Esta ausencia de continuidad en las réplicas es un punto común en la conversación ordinaria y de las formas elípticas y discontinuas de cualquier diálogo. Vinaver rompe, algo ya común en las nuevas escrituras, el principio de continuidad en el diálogo teatral, el encadenamiento de una réplica con la siguiente. Y lo rompe basándose en lo que él califica de *buclage*. Contempla Vinaver dos tipos de *buclage*: o bien se produce un *buclage* diferido cuando una réplica encuentra su punto de unión no en la que le precede, sino en un réplica anterior; o bien se produce un no *buclage* cuando surge una réplica que horada el tejido textual sin antecedentes aparentes.

Novarina, por su parte, en sus múltiples reflexiones o en multitud de entrevistas o estudios sobre su obra, mantiene una postura muy clara sobre la palabra y el diálogo.

Veamos algunas de sus afirmaciones al respecto: «He aquí que ahora los hombres intercambian las palabras como si fuesen ídolos invisibles, utilizándolas únicamente como una moneda: un día nos quedaremos mudos a fuerza de comunicar», dice en *Ante la palabra*.

O bien en declaraciones a Jean-François Perrier en el Festival de Avignon en 2007: «Nada me enerva más que cuando me hablan de “mi escritura” o de “mi lengua”, por-



que yo hago una escritura polimorfa que permite a cada papel, a cada personaje, expresarse de forma diferente. Es como si pintase un cuadro utilizando sucesivamente pintura acrílica, al óleo o *sprays* para grafitos. Son diferentes temperaturas de escritura las que componen mis textos, se dan diferentes puntos de cocción y sobre todo quiero guardar la gestualidad del texto. Utilizo tanto la escritura infantil como el argot, bajo al pozo de la lengua francesa, que es una lengua en la que se puede bajar y subir con bastante facilidad, contrariamente a otras lenguas europeas»; o finalmente: «Hay una arqueología de los textos que hay que conocer y comprender. Cuando trabajo con los actores, ocurre con frecuencia que ellos saben más que yo del texto porque al aprenderlo lo han recortado, construido y reconstruido».

Después de la deconstrucción del modelo de la palabra como instrumento de la acción, Novarina retoma la palabra, pero de una forma muy diferente, no para que vuelva a su estado anterior, sino para trabajar con ella en profundidad, para hacer de ella el mismo tema de su obra en una dimensión meta-algo (meta-palabra, meta-teatro...). Una búsqueda menos estética que filosófica. Ya no se trata de deconstruir los modelos anteriores, sino de explorar una dimensión constitutiva de lo humano, y por lo tanto del arte, y por lo tanto del teatro.

Desde sus primeras obras, el teatro de Novarina invita a entrar en el diálogo «por las orejas», nos invita a escuchar los ritmos de la lengua y sus arquitecturas subterráneas a través del desaprendizaje de los códigos teatrales y el cuestionamiento del mismo acto de palabra. En Novarina, hablar no quiere decir comunicar, sino cambiar la materia muerta por la materia viva.

El diálogo se construye en Novarina con base en la alternancia y en la irregularidad de formas y velocidades, en construcciones especulares, en fenómenos de inversión, tomando en consideración y variando motivos que provocan la palabra o aseguran su continuidad.

El diálogo, con frecuencia, se construye basado en dúos que forman parejas antitéticas: la Lógica y la Gramática, Sosia y Nadie, los Profesores y los Alumnos, etc. Cada uno de los personajes de este dispositivo tiene un papel preciso: los hay que preguntan, los hay que comentan la palabra del otro, los hay que contradicen, los hay que cuentan y los hay que describen.

Podríamos afirmar que Novarina da un paso más, puesto que hace que la palabra y el diálogo no sea solo acción, sino la misma materia del teatro. En su teatro, el mismo lenguaje y todo lo que comporta la memoria personal y cultural se le entrega de forma abrupta, sorpresiva y gozosa al lector/espectador.

Enfrentarse a esas *partituras* que hay que *interpretar* y que han sido *compuestas* por alguien que no forma parte de la propia cultura y que dentro de la suya tiene un mundo propio, una escritura propia, unas metáforas y un *tempo* propios, y hacer que esa literatura teatral se incorpore a la nuestra, he ahí la gran apuesta para un traductor de acercarse y penetrar en mundos tan enriquecedores y tan fundamentales como los de Michel Vinaver o Valère Novarina. Porque, en definitiva, y desde nuestra posición, el lugar del traductor se encuentra sometido no solo a la subjetividad para construir sentidos fugaces de la lengua, sino también al terreno de la elección en el contexto de una interculturalidad para intentar comprender y apropiarse de otros mundos, de otras escrituras, de otras palabras. ■

El lugar del traductor se encuentra sometido no solo a la subjetividad para construir sentidos fugaces de la lengua, sino también al terreno de la elección en el contexto de una interculturalidad.

Hazte socio de la AAT

Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada... **Puedes y debes hacerlo**



Sección autónoma
de la Asociación
Colegial de Escritores

C/ Benito Gutiérrez 27, 1.º izqda. 28008 Madrid. Telf.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92. <http://www.aat.es>