

El teatro, miseria y plenitud del diálogo¹

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Doctor en Letras

Universidad Católica Argentina - CONICET

Invocaremos a Platón, primer y mayor maestro del diálogo, para que alumbre como suele nuestras conjeturas y cavilaciones acerca del tema que nos reúne. Es por cierto célebre el pasaje del libro tercero de *La República* que establece una neta distinción, devenida basal y fundante en los posteriores estudios sobre análisis del discurso y teoría de los géneros, entre *diégesis* y *mímesis*, esto es, entre la pura narración en la cual la voz del narrador asume plenamente la responsabilidad del discurso, y la reproducción absolutamente imitativa de los discursos de los personajes, con absoluta prescindencia de la voz del narrador; a estas dos categorías fundamentales se añade, enseguida, una tercera de naturaleza mixta, donde diégesis y mímesis se alternan e integran. “Ahora creo haberte hecho ver claramente –concluye Platón– lo que no comprendías al principio, a saber que la poesía y la ficción en prosa comportan una especie completamente imitativa, o sea [...] la comedia y la tragedia; la segunda especie es el relato del poeta mismo, y la encontrarás principalmente en los ditirambos; la tercera, mezcla de las dos anteriores, se emplea en los poemas épicos y en muchos otros géneros” (VII 349c, p. 200). Es a partir de estos deslindes platónicos que la moderna pragmática literaria ha elaborado estrategias distintas para estudiar el fenómeno del diálogo en la narrativa y en el teatro: en tanto en aquélla el diálogo es apenas el aspecto mimético

¹ Sintetizamos y divulgamos en el presente texto algunos aspectos –muy pocos y acotados– desarrollados y debatidos en el Seminario de Doctorado “El diálogo: perspectivas pragmalingüísticas

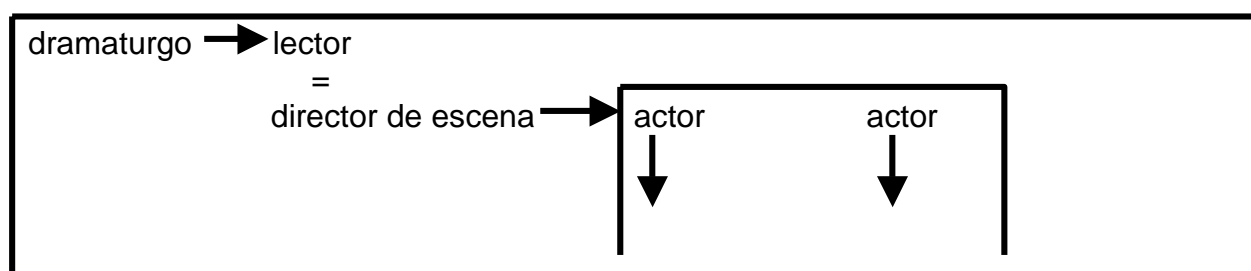
de un discurso mixto que integra mimesis y diégesis en proporciones que variarán según el estilo y la voluntad del narrador, pero que nunca podrán dar en una solución extrema donde la diégesis desaparezca por completo², en el teatro el diálogo es de por sí el discurso, pura mimesis del todo emancipada de una voz narradora que la rija, introduzca, encauce o ampute; en tanto en el relato los diálogos de los personajes aparecen siempre subordinados a la voz del narrador que decide cuándo y cómo han de desarrollarse, en el teatro los personajes toman la palabra sin que ninguna marca textual aluda a un narrador que se la cede; en tanto, y en consecuencia, existen en el relato dos niveles de enunciación, el del narrador y el de los personajes que dialogan, jerárquicamente asimétricos por cuanto el segundo se subordina al primero, no existe en el teatro más que un nivel, el de los personajes dialogantes; en tanto, y en razón de lo anterior, en el relato cada turno dialógico establece un doble juego de relaciones, horizontales con los turnos de los demás interlocutores del diálogo y verticales con el discurso diegético del narrador que rige dicho diálogo, en el teatro cada turno dialógico sólo reconoce relaciones horizontales con los demás turnos de los otros personajes, dentro del único nivel de enunciación señalado; finalmente, en tanto el diálogo es potestativo y –bien que frecuentísimo– ocasional en el relato, pues el narrador puede llegado el caso no ceder la palabra a sus personajes y reprocessar mediante el canal de su propia y potente voz los supuestos dichos de éstos, en el teatro el diálogo es tenido poco menos que obligatorio y los personajes compelidos a hablar y a interactuar verbalmente entre sí, so pena de abortar la viabilidad misma del acontecimiento escénico (Bobes Naves, 151ss, 180-198, 245-249).

y literarias”, que dictamos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina en Noviembre de 2003.

² Inclusive en el caso de novelas íntegramente dialogadas, como algunas de Galdós o Baroja, el narrador reserva para su propia voz estratégicos, bien que brevísimos, tramos del discurso.

Muy atinado y muy cierto parece todo lo dicho, y sin embargo, se imponen algunos matices que sin duda habrán de echar por tierra la comodidad binaria y antitética de nuestros deslindes precedentes. En primer término, no es del todo exacto el que en el discurso teatral los diálogos de los personajes cobren autonomía y se emancipen por completo de la voz del narrador; cierto es que no existe en el teatro un narrador *stricto sensu*, con presencia textual, capaz de dejar marcas discursivas explícitas de su dominio sobre el texto, pero sí existe un enunciador total de la obra –el dramaturgo, pese a los denodados esfuerzos de su triste sucedáneo, el hodierno *dramaturgista*, no ha muerto todavía, no puede morir–, y en consecuencia existe un *enunciado autoral* que subordina los enunciados de los personajes que constituyen el diálogo; lo hace, claro está, sin *verba dicendi* introductorios que expliciten la subordinación, sin una cesión expresa de palabra, por cuanto esa cesión expresa reconvertiría automáticamente el texto mimético-dramático en diegético-narrativo, pero en todo caso también en el texto dramático, como en el narrativo, existe una relación vertical subordinante de los discursos de los personajes respecto del discurso del autor, *auctor absconditus*, es cierto, sin presencia textual visible, sin marcas expresas de cesión de palabra, pero existente y operante. Y potentísimo. Y más aún: si de la existencia y la presencia de diferentes niveles de enunciación se trata, no sólo en el teatro no hay menos niveles que en el relato, sino que, por el contrario, hay más, si hemos de tomar en cuenta el carácter múltiple y englobante de los procesos comunicativos teatrales dentro de los cuales resulta imprescindible enmarcar los procesos dialógicos que estudiamos. Así, si partimos de un primer hecho comunicativo que reconoce al dramaturgo como emisor y al lector como receptor, enseguida podremos especificar y desglosar este proceso comunicativo básico en otros dos, que reconocen como emisores y receptores,

respectivamente, al dramaturgo y al director de escena, el primero, y al director de escena y al espectador, el segundo, de donde surge que el director de escena se interpone entre el autor y sus receptores a la manera de un lector privilegiado que recibe el texto autoral, lo decodifica e interpreta, y hace pública su lectura al transmitirla a su vez, a modo de re-emisor, a un nuevo receptor, no ya lector sino espectador, que recibe no ya un mero texto verbal sino una compleja mixtura e integración de un discurso verbal y otro espectacular. En consecuencia, lejos de gozar la enunciación del personaje dialogante del teatro de la autonomía que algunos teóricos pretenden concederle (Bobes Naves, 249), dicha enunciación se subordina no ya a una instancia enunciativa superior, como ocurría en el relato, sino a dos, a saber, la puramente verbal del dramaturgo y la espectacular del director de escena; y esto si somos en exceso simplificadores, porque el caso es que tampoco basta con la mediación del director para que el discurso autoral llegue al público, sino se requiere además de una segunda mediación, la del actor, que interpone su voz y su cuerpo para que el discurso espectacular del director cobre vida concreta sobre el escenario, de modo tal que la enunciación virtual del personaje debe subordinarse en primerísimo término a la enunciación real, vocal y gestual, del actor que lo asume, que a su vez se subordina al texto espectacular elaborado por el director, que a su vez se subordina –en sanísima teoría, claro; de sobra conocemos las infidelidades del director a este respecto– al texto verbal del dramaturgo. Demasiadas cajitas chinescas, podría observarse; demasiadas subordinaciones, intersecciones, cruces y a menudo choques de discursos heterogéneos. Es cierto, pero eso, y así, es el teatro:



personaje ← → personaje → espectador³

Pero en segundo lugar –y en primerísimo término– tampoco es exacto que el

diálogo sea obligatorio en el teatro y que éste sea el “lugar literario” por excelencia del aquél. Nos proponemos de aquí en más señalar y ejemplificar los límites de este aserto, sentando los casos en que en efecto el teatro se constituye en el lugar propio del diálogo junto a aquellos otros en los que se erige, por el contrario, en el lugar de su fracaso, su imposibilidad o su miseria. Pero antes –y ya es hora–, se impone definir con claridad qué debe entenderse, en sentido lingüístico y pragmático, por *diálogo*. Proponemos la siguiente definición: “El diálogo es una interacción verbal bilateral o multilateral –nunca unilateral– consistente en una secuencia de dos o más turnos alternos y simétricos – con intercambio de roles–, que se orienta a la creación de un sentido en un proceso semánticamente progresivo, en una situación de co-presencia efectiva y de concurrencia de signos verbales y no verbales” (González, “Pragmática del diálogo”, 147; *cfr.* González, “Algunas consideraciones”, 116; Bobes Naves, 27; 33; 37; 41; Briz, 225-246; van Dijk, 89, 240-241, 260; Sharim, 166; Stati, 11). Al requerir de la interacción del diálogo que sea alterna, descartamos –salvo en casos excepcionales de los que el texto dramático suele sacar buen provecho expresivo– la posibilidad de una superposición de los turnos verbales, y al requerir de ella que sea bilateral o multilateral excluimos de la categoría de diálogo todo

³ Completamos y complicamos los esquemas de Pavis (85-88, 140-144) y De Toro (20ss). El director de escena se identifica parcialmente, según dijimos, con el lector o primer receptor –o receptor directo– del texto dramático; es un lector privilegiado que tiene la ocasión de publicar su lectura mediante una nueva enunciación, ahora de un texto espectacular que contiene e interpreta el texto dramático. Ese texto espectacular no llega todavía al espectador, sino es mediatizado por los actores que toman a su cargo la tarea de ponerlo en acto; éstos, a su vez, asumen los respectivos personajes y sólo a través de ellos se comunican e interactúan. Por último, el discurso de los personajes vehiculizado por los actores es el que llega al espectador. Tenemos, pues, implícitos en el esquema diez procesos comunicativos: 1) dramaturgo/lector; 2) dramaturgo/director de escena; 3) dramaturgo/actor; 4) dramaturgo/espectador; 5) director de escena/espectador; 6) director de escena/actor; 7) actor/espectador; 8) personaje/espectador; 9) actor/actor; 10) personaje/personaje. De todos éstos, sólo el décimo constituye plenamente diálogo, pues todos los demás o bien aparecen mediatizados –3, 4, 5, 7, 9– o bien implican comunicaciones unidireccionales donde los roles de emisor y receptor no son intercambiables, tal como exige el diálogo, según diremos.

turno monológico o apelativo que no contemple el requisito de la reversibilidad o intercambio de los roles de locutor y alocutario, en cuyo caso estaríamos en presencia de actos meramente comunicativos o apelativos, pero no propiamente dialógicos. Así entendidas y circunscriptas las cosas, el diálogo propiamente tal sólo puede ocurrir a nivel ficcional entre los personajes del drama, ya que sólo a ese nivel y entre esos agentes verbales se cumplen acabadamente los requisitos de la alternancia, la simetría y la reversibilidad de roles, todo lo cual conlleva la consecuencia de un sentido que va creándose progresivamente gracias a la intervención conjunta no simultánea de los interlocutores en una situación de efectiva co-presencia. Quedan por tanto fuera del diálogo otros procesos comunicativos que, demasiado abusivamente según nuestro gusto, han venido a menudo identificándose con aquél en ciertos discursos teóricos: *no es diálogo*, por tanto, *la relación autor/lector*, *ni la relación director/espectador* –casos de comunicación unidireccional donde los roles de emisor y receptor son fijos e irreversibles, el sentido del discurso comunicado viene dado en forma completa y acabada al iniciarse la emisión del mensaje, y los agentes del proceso no necesariamente entablan una relación de efectiva co-presencia⁴–; *tampoco es diálogo la relación polifónica de voces heterogéneas dentro de una misma obra*, o bien *la relación intertextual de discursos distintos*, como han pretendido ciertos exégetas sesentistas de Bajtin⁵, a menos que optemos por un empleo decididamente metafórico del término *diálogo*, con lo cual quedaría automáticamente abortada toda

⁴ Aun admitiendo la posibilidad de un lector que, tras leer una obra, “responda” al dramaturgo mediante una observación *ad hoc*, una carta o cualquier otra forma discursiva, a lo cual a su vez el dramaturgo torne a responder o contrarreplicar, no estaríamos en rigor ante un verdadero diálogo sino ante una sucesión de actos comunicativos unidireccionales, que se suman e implican recíprocamente, sí, pero a la manera de mera acumulación de discursos semánticamente cerrados al momento de emitirse y recibirse.

⁵ Hipotexto e hipertexto se relacionan, también ellos, unidireccionalmente, pues el primero actúa sobre el segundo mas no a la inversa. A lo sumo puede influir el hipertexto en una nueva y

posibilidad de nominación clara y unívoca de la realidad que cabalmente designa dicho término.

No cabe duda de que los más perfectos ejemplos de diálogo dramático, según el estricto sentido que acabamos de ceñirle al término, los ofrece el teatro clásico de Atenas. “Diálogo de conocimiento” ha sido denominado este tipo de interacción verbal dramática (Bobes Naves, 18), de la cual Sófocles nos brinda la mejor de las muestras en el *Edipo Rey*. Toda esta admirable tragedia, ya propuesta en su tiempo por Aristóteles como la más paradigmática y lograda de todas, se construye sobre la base de una serie de diálogos en cuyo transcurso se argumenta y, al ritmo de dicha argumentación, se progresa en el conocimiento de la terrible verdad en la cual radica el contenido trágico de la fábula: la ineluctabilidad del destino, la feroz ironía con que castiga a quien pretende huir de él, el doble pecado de Edipo parricida e incestuoso, la radical infelicidad de la existencia humana. El diálogo, descansado básicamente sobre interrogatorios cada vez más iluminadores, posibilita el conocimiento, y éste, por su parte, hace avanzar la acción con implacable rigor hacia un desenlace en el que se identifican la *anagnórisis*, la conciencia plena de la terrible verdad, y la *catástrofe*, el hecho luctuoso y patético que corona el entramado fáctico todo. Para que tan perfecto mecanismo dramático funcione es necesario, como sienta muy atinadamente Pavis (130), que en los diálogos que le sirven de vehículo los interlocutores compartan sólo parcialmente el contexto: deben poseer en común un conocimiento mínimo para poder entenderse – un mismo código, una cuota mínima de antecedentes y circunstancias que definan la situación–, pero no deben conocer exactamente lo mismo, so pena de que el diálogo devenga gratuito, tautológico y en consecuencia apenas un simulacro formal de sí

enriquecida interpretación del hipotexto, pero siempre nos faltarían la relación de co-presencia efectiva, la progresión semántica y la plena reversibilidad de roles.

mismo. Vayamos a un ejemplo supremo de esta pieza, en el momento en que ocurre la definitiva toma de conciencia del protagonista acerca de su crimen, su identidad y su miseria:

SERVIDOR. Desgraciado de mí, ¿por qué? ¿Qué otra cosa quieres saber?

EDIPO. ¿Le entregaste a éste el niño de que nos habla?

SERVIDOR. Se lo entregué. ¡Ojalá me hubiese muerto en aquel día!

EDIPO. Pues a eso llegarás si no dices lo que debes.

SERVIDOR. Y mucho más aún estoy perdido, si hablo.

EDIPO. Este hombre, según parece, busca dilaciones.

SERVIDOR. Yo no, por cierto. Ya dije que se lo entregué.

EDIPO. ¿De dónde lo tomaste? ¿Era tuyo o de otro?

SERVIDOR. Mío no era. Lo recibí de alguien.

EDIPO. ¿De cuál de los ciudadanos? ¿De qué casa?

SERVIDOR. No, por los dioses, señor, no me preguntes más.

EDIPO. Muerto eres, si he de repetirte la pregunta.

SERVIDOR. Era uno de los nacidos en la casa de Layo.

EDIPO. ¿Esclavo o del linaje del rey?

SERVIDOR. ¡Ay! Estoy en el punto terrible de decir.

EDIPO. Y yo de escuchar. Con todo, he de escucharte.

SERVIDOR. Se decía que era hijo suyo. Pero la que está dentro, tu mujer, te podrá decir mejor lo que hay.

EDIPO. ¿Acaso ella te lo entregó?

SERVIDOR. Precisamente, señor.

EDIPO. ¿Con qué objeto?

SERVIDOR. Para que acabase con él.

EDIPO. ¡Una madre desdichada!

SERVIDOR. Por miedo a unos funestos oráculos.

EDIPO. ¿Cuáles?

SERVIDOR. Se decía que había de matar a su padre.

EDIPO. Entonces, ¿por qué se lo entregaste a ese anciano?

SERVIDOR. Por compasión, señor, creyendo que lo llevaría a otra tierra, de donde él era hijo. Pero éste lo salvó para las mayores desgracias. Porque si eres el que éste dice, sábetete que has nacido desventurado.

EDIPO. ¡Ay, ay! Todo va cumpliéndose exactamente. ¡Oh luz! ¡Así te vea por última vez! Pues queda patente que he nacido de quienes no debía, tenido trato con quienes no me era lícito y dado muerte a quienes no debía.

(Sófocles, *Teatro Completo*, pp. 193-194).

Pero frente a este modelo canónico e insuperable de diálogo dramático, el teatro admite igualmente su perfecta antítesis, y bien puede ser también el lugar del no-diálogo, del monólogo. A menudo el entero texto dramático se construye como monólogo –si lo sabremos en nuestra empobrecida Argentina actual, tan sobrada de

espectáculos unipersonales de producción más o menos económica⁶–, pero sin necesidad de llegar a esta solución extrema, reparemos que en numerosísimas ocasiones el monólogo ha sido utilizado por los clásicos como la forma discursiva más adecuada para vehiculizar los intentos fallidos de conocimiento. Así, por caso, si Edipo advenía a la terrible verdad a través de un diálogo que alumbraba finalmente un conocimiento cierto, otros dos grandes héroes, Hamlet y Segismundo, quizá los más célebres monologantes del teatro universal, ven naufragar en sus respectivos soliloquios toda posibilidad de alcanzar similar conocimiento. Pero lo notable es que ambos, aun monologando, construyen sus discursos como simulacros o fallidos intentos de diálogo. El atribulado príncipe danés, en esperable demostración de su ensimismamiento y soledad raigales, edifica su soliloquio mediante un recurso que los retóricos clásicos denominaron *διαλογισμός* o *sermocinatio* (Lausberg, 218-219), esto es, mediante la ficción de un desdoblamiento del yo monologante a fin de construir un pseudodiálogo del único locutor consigo mismo, a través de un esquema de preguntas autorrespondidas –con réplicas verbales o significativos silencios– o de propuestas autoobjetadas que tienden a exteriorizar y dramatizar una deliberación interna: “¿Qué es más levantado para el espíritu: sufrir los golpes y dardos de la insultante Fortuna, o tomar las armas contra un piélago de calamidades y, haciéndoles frente, acabar con ellas?” La respuesta, claro está, es formalmente evasiva, pero implícitamente opta por la segunda de las alternativas planteadas: “¡Morir..., dormir, no más! ¡Y pensar que con un sueño damos fin al pesar del corazón y a los mil naturales conflictos que constituyen la esencia de la carne! ¡He aquí un término devotamente apetecible! ¡Morir..., dormir!

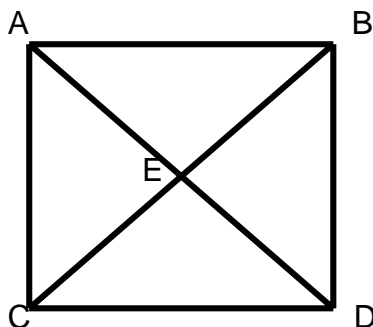
⁶ Huelga decir que no todo unipersonal consiste en un monólogo. Un caso memorable es el de *La voix humaine* de Cocteau, donde el único personaje construye su discurso como un verdadero diálogo cuyo interlocutor no vemos ni oímos, dado que se encuentra del otro lado de una línea telefónica, pero cuya existencia real es innegable.

¡Dormir!... ¡Tal vez soñar!” Pero entonces el otro yo monologante vuelve a la carga con una objeción: “¡Sí, ahí está el obstáculo! ¡Porque es forzoso que nos detenga el considerar qué sueños pueden sobrevenir en aquel sueño de la muerte, cuando nos hayamos librado del torbellino de la vida! [...]. ¿Quién querría llevar tan duras cargas, gemir y sudar bajo el peso de una vida afanosa, si no fuera por el temor de un algo, después de la muerte, esa ignorada región cuyos confines no vuelve a traspasar viajero alguno, temor que confunde nuestra voluntad y nos impulsa a soportar aquellos males que nos afligen, antes que lanzarnos a otros que desconocemos?” (Shakespeare, *Obras Completas*, II, 248-249). Ficción, simulación de diálogo, pero en absoluto diálogo verdadero. Más complejo se torna el esquema en el primer monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*, pues al recurso de la *sermocinatio* o desdoblamiento del único locutor en dos interlocutores fingidos se suma el del apóstrofe o apelación (Lausberg, 221-222): “Apurar, *cielos*, pretendo,/ ya que me tratáis así,/ qué delito cometí/ contra vosotros naciendo;/ aunque si nací, ya entiendo/ qué delito he cometido;/ bastante causa ha tenido/ vuestra justicia y rigor,/ pues el delito mayor/ del hombre es haber nacido” (Calderón de la Barca, *Obras*, 109). Segismundo no se dirige en primera instancia a sí mismo, no se desdobra explícitamente, sino apela a un interlocutor distinto, esos *cielos* que designan a Dios mismo; pero con todo, anticipándose al silencio que espera de ese Dios distante, esto es, previendo el fracaso del diálogo real, reconfigura su estrategia discursiva y reconvierte ese conato de diálogo real en diálogo fingido consigo mismo, dándose esa respuesta que los mudos cielos le escamotean: ya entiende cuál es su delito, el haber nacido. Volverá no obstante a insistir en su apelación a los cielos: “Sólo quisiera saber,/ para apurar mis desvelos/ –dejando a una parte, *cielos*,/ el delito de nacer–,/ ¿qué más os pude ofender,/ para castigarme más?/ ¿No nacieron los

demás?/ Pues si los demás nacieron,/ ¿qué privilegios tuvieron/ que yo no gocé jamás?" (*Ibid.*, 109) Todo el resto del monólogo no será otra cosa que un comentario y una especificación de esta pregunta angustiada, carente ya de toda respuesta tanto de parte de los inmovibles cielos como de ese otro yo retórico sumido en la ignorancia y el desconcierto. Si Edipo advenía a la trágica verdad como resultado de un proceso de conocimiento vehiculado por un diálogo pleno y efectivo, Segismundo naufraga aquí en los riscos del no saber, pese a los fútiles intentos por conferir a su infértil monólogo la apariencia formal de un diálogo: ninguno de los dos interlocutores contruidos, los inescrutables cielos y el ficticio *alter ego*, quieren, saben o pueden responder.

El monólogo es, por supuesto, uno de los dos casos más obvios de no-diálogo en el teatro; el otro es el de la pura pantomima, el pleno silencio verbal y vocal. La pantomima es tan vieja como el teatro mismo, pero en cuanto supone el triunfo de una semántica de la gestualidad pura, de un discurso hecho tan sólo de posturas, movimientos y distancias corporales que voluntariamente prescinden de la palabra articulada, alcanza su más notorio triunfo en el siglo veinte, el siglo de la crisis del poder representativo del lenguaje y de toda una serie de experimentos escénicos de declarada logofobia, que van desde el llamado teatro-danza hasta más atrevidos planteos dramáticos de naturaleza acrobática o circense. Y ya que entre indiscutidas cumbres estamos moviéndonos, tras de Sófocles, Shakespeare y Calderón convoquemos ahora al más grande clásico del teatro contemporáneo, Samuel Beckett, autor de perfectos textos dramáticos íntegramente pantomímicos, ya dedicados a un solo intérprete (*Acto sin Palabras I*), ya a dos (*Acto sin Palabras II*), ya a varios más. Véase, como ejemplo, el comienzo de la desconcertante pieza *Quad*:

Pieza para 4 actores, luz y percusión. Los actores (1, 2, 3, 4) pasan por el área dada, cada uno siguiendo su trayecto particular. Área: cuadrada. Longitud de lado: 6 pasos.



Trayecto 1: AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA.

Trayecto 2: BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB.

Trayecto 3: CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC.

Trayecto 4: DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD.

1 entra en A, completa su trayecto y 3 se le une. Juntos completan sus trayectos y 4 se les une. Juntos completan los tres sus trayectos y 2 se les une. Juntos completan los cuatro sus trayectos. Sale 1. 2, 3 y 4 continúan y completan sus trayectos. Sale 3. 2 y 4 continúan y completan sus trayectos. Sale 4. Fin de las primeras series. 2 continúa, abriendo las segundas series, completa su trayecto y 1 se les une. Etc. Movimiento ininterrumpido.

Primeras series (como arriba): 1, 13, 134, 1342, 342, 42.

Segundas series: 2, 21, 214, 2143, 143, 43.

Terceras series: 3, 32, 321, 3214, 214, 14.

Cuartas series: 4, 43, 432, 4321, 321, 21.

(Beckett, *Pavesas*, 289-290)

Siguen después muy precisas indicaciones acerca de los colores que deben tener las vestimentas de cada uno de los cuatro intérpretes, y conforme a éstos los tonos de luz que deben acompañar a cada uno, que naturalmente arrojarán múltiples y riquísimas combinaciones cromáticas en los momentos en que cada actor acompañado de su luz se cruce con otro acompañado de la suya, o marche a la par de otro o de otros, según queda especificado arriba. También se indican distintos instrumentos de percusión que deberán acompañar sonoramente la marcha de cada actor –tambor, gong, triángulo y caja china–, que al combinarse producirán asimismo

un efecto orquestal. Siguen especificaciones sobre el físico de los intérpretes –“tan parecidos en constitución como sea posible, bajos y delgados preferentemente, con algún entrenamiento de ballet sería deseable”–, y por último hace explícito Beckett el sentido mismo de su pieza: “Problema: Negociación de E sin ruptura del ritmo cuando tres o cuatro actores cruzan la trayectoria por ese punto. O, si se acepta la ruptura, ¿cómo se puede explotar lo mejor posible?” (*Ibid.*, 291). Descubrimos entonces la plena densidad metafórica del cuadrado y el valor de su centro, de esa clave misteriosa disputada por los habitantes de un pequeño mundo geométrico en sus respectivos devenires que suponen, como en la vida, marchas, contramarchas, cruces, hostilidades, solidaridades, esperas, resignaciones, arrojos, expectativas, desilusiones, triunfos, fracasos. Casi una cosmología, un juego incesante de combinaciones de esos cuatro principios que, como los elementos, generan todo y consuman todo al unirse y separarse: sonidos, luces, colores, movimientos, volúmenes, texturas. Todo aquello que el teatro suele mostrar tradicionalmente sirviéndose de una fábula, de unos caracteres, de una trama y de una plasmación verbal dialógica capaces de llevar adelante simbólicamente el conflicto, aparece aquí reducido a su desnudez más esencial, a un esquematismo por momentos asfixiante, pero sin duda intenso y potente; la fuerza de la palabra ha sido reemplazada por la fuerza del movimiento, y los actantes –que no personajes– no se interrelacionan por medio del logos, sino de una kinesis rítmica más afín a la danza que al drama: al diálogo ha sucedido –permítasenos neologizar– la *diakinésica*. Pero todavía queda mucho en pie en este deslumbrante ejercicio escénico; de los seis elementos que exigía Aristóteles para la tragedia –fábula, caracteres, lenguaje, pensamiento, espectáculo y música– ha conservado Beckett los tres últimos. En *Breath*, por el contrario, apenas si conserva el pensamiento y un leve atisbo de espectáculo:

1. Luz débil sobre escena cubierta de basuras diversas. Mantener unos cinco segundos. 2. Corto lamento débil e inmediatamente inspiración y lento incremento de la luz a la vez hasta alcanzar justamente el máximo en unos diez segundos. Silencio y mantener unos cinco segundos. 3. Expiración y lento decrecimiento de la luz a la vez hasta alcanzar juntamente el mínimo (luz como en 1) en unos diez segundos e inmediatamente lamento como antes. Silencio y mantener unos cinco segundos. TELÓN. (Beckett, *Pavesas*, 155).

He aquí la parábola humana llevada a su esencialidad máxima, el nacer y el morir asociados a sendos lamentos, y la vida en el medio vista como una corta respiración, un inspirar y un expirar radicales que prescinden de todo, inclusive del actor en escena, del movimiento, del gesto, del conflicto: apenas una luz y dos sonidos constituyen todo el espectáculo. Si en *Quad* el diálogo era reemplazado por la diakinésica, en *Breath* faltan por igual la palabra y el movimiento, y el grito y el respiro del único actor ni siquiera alcanzan a constituir monólogo, sino apenas elemental *monofonía*.

Se comprenderá que con los dos ejemplos últimos no sólo estamos ante una muestra absoluta –y obvia– de la ausencia del diálogo en el teatro, sino en los límites mismos del teatro como realidad textual y escénica. Se impone, por lo tanto, dar unos cuantos pasos atrás en busca de expresiones menos maximalistas del fracaso del diálogo dramático. Y más sutiles, porque en todas ellas la ausencia se enmascara de presencia y el no-diálogo adquiere una forma aparentemente dialógica que al cabo deja más al desnudo, con toda la fuerza de la ironía, la imposibilidad de la comunicación humana. Un primer y sencillísimo estadio de no-diálogo con forma dialógica lo encontramos en cierto tipo de teatro poético, donde los personajes, más que intercambiar turnos que se impliquen recíprocamente en la creación progresiva de un sentido interdependiente, apenas alternan fragmentos de sus respectivos monólogos, un poco a la manera de aquella patología del diálogo

que Unamuno se encargó de definir y, adhiriendo tozudamente a ella, bautizó *monodíálogo*⁷. Así se construye buena parte, por ejemplo de la escena de las lavanderas en el acto segundo de *Yerma* de García Lorca: cada una de las seis enuncia una breve cláusula lírica que, a la manera de una antifona, va alternándose con las que pronuncian las demás, y al sumarse todas construyen un solo y único texto poético que en realidad está a cargo de un emisor colectivo indiferenciado, que simplemente se desdobra para distribuírselo y evitar lo que pudo ser una emisión coral, sin el menor atisbo de intercambio verdadero⁸:

LAVANDERA 1ª: Hay que juntar flor con flor
cuando el verano seca la sangre del segador.
LAVANDERA 4ª: Y abrir el vientre a pájaros sin sueño
cuando a la puerta llama temblando el invierno.
LAVANDERA 1ª: Hay que gemir en la sábana.
LAVANDERA 4ª: ¡Y hay que cantar!
LAVANDERA 5ª: Cuando el hombre nos trae
la corona y el pan.
LAVANDERA 4ª: Porque los brazos se enlazan.
LAVANDERA 2ª: Porque la luz se nos quiebra en la garganta.
LAVANDERA 4ª: Porque se endulza el tallo de las ramas.
LAVANDERA 1ª: Y las tiendas del viento cubren a las montañas.
(García Lorca, *Yerma*, II, 2, pp. 51-52)

Se trata, por cierto, de un simulacro de diálogo en extremo fácil de detectar y desenmascarar. Mucho menos evidente es el modo en que Anton Chejov formaliza dialógicamente sus no-diálogos, pues éstos no nacen naturalmente de una índole textual lírica, como acabamos de ver en Lorca, sino enmascaran verdaderos

⁷ “¿Para qué dialogar con los demás? No hay verdaderos diálogos [...]. Casi todos los que pasan por diálogos, cuando son vivos y nos dejan algún recuerdo imperecedero, no son sino monólogos entreverados; interrumpes de cuando en cuando tu monólogo para que tu interlocutor reanude el suyo; y cuando él, de vez en cuando, interrumpe el suyo, reanudas el tuyo tú. Así es y así debe ser. Así debe ser. Lo mejor sería que no hiciéramos sino monologar, que es dialogar con Dios” (Unamuno, 33). En parcial acuerdo con el obstinado aislamiento unamunescos, Antonio Machado poetizaba por aquellos mismos tiempos que “quien habla solo espera hablar a Dios un día”.

⁸ “Los contextos son casi idénticos: las réplicas no se oponen, sino que parten de una misma boca. Es el caso del drama lírico, donde el texto no pertenece en propiedad a un carácter, sino que es distribuido ‘poéticamente’ entre los personajes: monólogo de varias voces que nos recuerda ciertas formas musicales donde cada instrumento o voz se suma al conjunto” (Pavis, 130).

monólogos que, debido a un prurito realista que rechaza el recurso a esta última forma por inverosímil, se disponen en forma fragmentaria y alterna configurando un simulacro de diálogo que esta vez connota la radical soledad e incomunicabilidad de los hombres. Veamos el comienzo del acto segundo de *El jardín de los cerezos*:

1. CHARLOTTA (*Con aire meditabundo*). –Mi pasaporte no es un pasaporte de verdad. Ignoro la edad que tengo y me creo siempre jovencita. Cuando yo era niña, mis padres iban de feria en feria, dando representaciones preciosas... Yo daba saltos mortales y hacía alguna que otra cosa. Cuando papá y mamá murieron, me recogió una señora alemana que se encargó de mi educación... Luego crecí... y me coloqué como institutriz. Pero ¿de dónde soy? ¿Quién soy yo? No lo sé. Cuando pienso en mis padres... he llegado a pensar que no estaban casados. No lo sé. (*Saca un pepino del bolsillo y se pone a comerlo.*) Yo no sé nada. (*Pausa.*) ¡Con las ganas que tengo de hablar y no tener con quién! ¡Porque no tengo a nadie!
2. EPIJODOV (*Canta al son de la guitarra*). –“¿Qué me importan los esplendores del mundo? ¿Qué se me dan los amigos y los enemigos?” Es grato tocar la mandolina.
3. DUNIASCHA. –Pero eso no es una mandolina, sino una guitarra. (*Se mira en el espejo y se da polvos.*)
4. EPIJODOV. –Para un enamorado loco es una mandolina... (*Canturrea.*) “Con tal de que el amor correspondido reconforte mi corazón.” (*Yacha le acompaña en el canturreo.*)
5. CHARLOTTA. –¡Qué modo de cantar tiene esta gente! ¡Parecen chacales aullando!
6. DUNIASCHA (*A Yacha*). –¡De todos modos es una suerte haber estado en el extranjero!
7. YACHA. –En efecto, estoy enteramente de acuerdo.
8. EPIJODOV (*Bosteza y luego enciende un puro*). –Allí, naturalmente, hace tiempo que todo está en marcha.
9. YACHA. –¡Pues claro!
10. EPIJODOV. –Soy un hombre culto, he leído muchos libros excelentes y, sin embargo, no acierto a comprender hacia dónde se dirigen mis pensamientos... ¡No sé si vivir o si pegarme un tiro! En fin, llevo siempre un revólver conmigo. Miradlo. (*Lo muestra.*)
11. CHARLOTTA. –Ya está. (*Colgándose la escopeta del hombro.*) Tú eres un hombre muy listo, Epijodov. Y temible. Estoy segura de que todas las mujeres se enamoran locamente de ti. (*Da algunos pasos.*) ¡Uff! Estos sabios son todos necios. ¡No hay nadie con quien poder hablar! ¡Me paso las horas sola... sola! ¡Sin nadie que...! Y en cuanto a eso de quién soy y por qué soy... ¡Vaya usted a saber! (*Sale con paso lento.*)
12. EPIJODOV. –La verdad, y sin querer tocar otras cuestiones acerca de mí, he de reconocer que el destino me trata cruelmente a cada paso. Soy como una pequeña embarcación en plena tormenta. Aun admitiendo que me equivoque, ¿por qué, por ejemplo, me he encontrado esta mañana al despertar una araña enorme sobre el pecho? Era así. (*Indica el tamaño con la mano.*) También me ha

occurrido, al sentir sed e ir a beber *kvas*, encontrar algo muy desagradable; ¡una cucaracha!

(Chejov, *Tío Vania. La gaviota. El jardín de los cerezos*, 218-219).

Destaca en este diálogo meramente formal, en primer término, algún caso de *réplica incongrua*, es decir, de turnos-réplica que no responden plenamente a la intención pragmática de los turnos-estímulo⁹; tal ocurre, por caso, con el turno 3, que si bien responde al tema de la réplica precedente, no lo hace a su intención, pues objeta la afirmación contenida en ésta acerca de la condición de mandolina del instrumento que tañe Epijodov –ante una afirmación resulta congruente coincidir o discrepar con ella, mas no discutir la pertinencia lexical que vehiculiza el aserto, a modo de observación metalingüística–. Pero más aún que los casos de incongruencia en las réplicas, destacan como máximo indicio de incomunicabilidad y fracaso del diálogo los casos de lisas y llanas *no-réplicas*, que se diferencian de las réplicas incongruas en el hecho de que éstas, si bien no responden a la intención pragmática del enunciado precedente, sí guardan al menos relación con tu tema, en tanto las *no-réplicas* se apartan tanto de la intención pragmática del turno-estímulo cuanto del tema propuesto como objeto del diálogo¹⁰. Resulta entonces fácil

⁹ “Definiamo ‘congruenza’ la proprietà dialogica degli enunciati-replica che consiste nella conformità con le regole di successione delle funzioni pragmatiche in una coppia di battute, conformità che soddisfa le aspettative di chi ha pronunciato l’enunciato-stimolo. [...] Si sa, per es., che a una Domanda l’allocutore dovrebbe –nel rispetto del codice della comunicazione verbale– rispondere. Ma non tutte le risposte sono congrue, poiché non tutte le risposte soddisfanno le aspettative dell’interrogante. Se il locutore A proferisce una frase con la funzione pragmatica ‘elogio dell’allocutore’ (variante della piú generale funzione pragmatica ‘tu-valutazione’), la replica dell’allocutore B sarà congrua se avrà la funzione ‘ringraziamento’ o la funzione ‘minimizzazione dei propri meriti’; la replica sarà invece incongrua se, per es., avrà la funzione ‘dubbio metalinguistico’, cfr. A: *Sei un angelo!* / B: *Come hai detto, scusa?*” (Stati, 61-62).

¹⁰ “Dalle repliche incongrue occorre distinguere le ‘non-repliche’: A: *Dov’è Giovanni?* / B: *Sì, il tempo è bello.* [...] A: *Che ore sono?* / B: *D’accordo.* La situazione illustrata da queste due coppie di battute rientra nella patologia della conversazione come una sorta di dialogo dei sordi; le battute dell’allocutore non sono delle repliche, benché ne abbiano l’aspetto. La loro produzione si può spiegare con la distrazione o con la ricezione sbagliata della battuta precedente [...]. Altre ‘non-repliche’ sono delle battute che l’allocutore proferisce senza l’intenzione di replicare, bensì: (a) con lo scopo di cambiare l’argomento della conversazione, o (b) perché non ha sentito la battuta precedente oppure, non ritenendo opportuno reagirvi, preferisce ignorarla: (a) A: *La prima volta che mi sono tirata su i capelli è stato per il giorno delle mie nozze.* / B: *Dov’è Lord Porteous?* . [...] (b) [...] A: *Per fortuna, c’è il professore.* / B: *Renato?* / A: *Che è d’accordo con me.*” (Stati, 62).

comprobar que el turno 2 –canto de Epijodov al son de la guitarra– no responde al turno 1 –quejas de Charlotta sobre su incierta identidad y la falta de alguien con quien hablar–; tampoco responde Epijodov en el turno 10 a ninguno de los turnos precedentes, cuando manifiesta sus instintos suicidas, y no responde plenamente a estas sombrías y amenazantes palabras de Epijodov Charlotta en el siguiente turno 11, cuando a su vez se encierra también sí misma para seguir quejándose de su soledad, tras lo cual Epijodov, en el turno 12 que subsigue, se ensimisma también en un velado monólogo autista enmascarado de turno dialógico, máxima expresión de no-réplica. Como vemos, los personajes chejovianos padecen de una insanable discapacidad para el verdadero diálogo, desde el momento en que no logran trascenderse a sí mismos y toman los turnos de un diálogo meramente formal como oportunidades para dar rienda a sus pensamientos íntimos a la manera de encubiertos monólogos fragmentarios y alternos; es por ello que estos turnos acaban encuadrándose plenamente en la categoría pragmática de los llamados *enunciados yo-orientados*, es decir, los actos de habla autorreferenciales, que se centran en el propio emisor y clausuran acabadamente en éste su sentido, coartando toda posibilidad de real trascendencia al interlocutor y deviniendo las más de las veces en discursos de tipo expresivo o introspectivo (*cf.* Stati, 44).

En el universo de Chejov resulta casi imposible dialogar porque se parte de una antropología de la soledad radical y del aislamiento irremediable del ser humano, eterno prisionero de sus obsesiones y miserias y condenado a la incomunicación¹¹;

¹¹ Véase la siguiente y óptima caracterización del diálogo chejoviano por Bobes Naves: “Posiblemente uno de los primeros autores que nos llama la atención por el uso de un diálogo dramático de valor icónico es A. Chéjov. Sus obras, aparte de la anécdota concreta en cada una de ellas, presentan en general unos personajes que constituyen una sociedad apática, aburrida siempre, inconsciente, que se manifiesta en una forma de hablar extraña y da lugar a unos diálogos estancados en su discurso, que no avanzan en sus temas, que se interrumpen continuamente por las manías de los interlocutores, que intercalan frases en francés como muletillas, que discuten por discutir, que dicen tonterías que no vienen a cuento, que no terminan sus argumentos, que no terminan sus enunciados... En todos los dramas de Chéjov es difícil encontrar diálogos que en su argumentación

si damos todavía un paso adelante, en el teatro del absurdo del siglo XX la incomunicación resulta de una ideología abiertamente escéptica respecto de la capacidad del lenguaje para representar contenidos reales, y el diálogo naufraga entonces, de una manera mucho más evidente y menos sutil que en el gran maestro ruso, en exasperantes cadenas de no-réplicas que diseñan verdaderos delirios pseudodialógicos repletos de obviedades e incoherencias, carentes por completo de tema nuclear y de sentido progresivo, como en la célebre escena final de *La cantante calva* de Ionesco¹²:

SRA. MARTIN. –Puedo comprar un cuchillo de bolsillo para mi hermano, pero ustedes no pueden comprar Irlanda para su abuelo.

SR. SMITH. –Se camina con los pies, pero se calienta mediante la electricidad o el carbón.

SR. MARTIN. –El que compra hoy un buey tendrá mañana un huevo.

SRA. SMITH. –En la vida hay que mirar por la ventana.

SRA. MARTIN. –Se puede sentar en la silla, mientras que la silla no puede hacerlo.

SR. SMITH. –Siempre hay que pensar en todo.

SR. MARTIN. –El techo está arriba y el piso está abajo...

SRA. SMITH. –Cuando digo que sí es una manera de hablar.

SRA. MARTIN. –A cada uno su destino.

SR. SMITH. –Tomen un círculo, acarícielo, y se hará un círculo vicioso.

SRA. SMITH. –El maestro de escuela enseña a leer a los niños, pero la gata amamanta a sus crías cuando son pequeñas.

(Ionesco, *La cantante calva*, esc. XI, p. 42).

no sean interrumpidos por una intervención que no tenga nada que ver con el tema. Los personajes parecen sordos: no se oyen unos a otros, cada uno habla de su tema, si lo tiene, o de sus cosas, o dicen palabras sin sentido [...]. No es que Chéjov no sepa hacer diálogos [...], es que reproduce el modo de hablar de una sociedad que no dialoga, porque no sigue las normas del diálogo: habla pero no escucha, no sigue los temas que darían unidad al diálogo, no se pretende una relación yo-tú y su alternancia en turnos reglamentados, sino que trata de poner de relieve siempre el yo, con lo que se destruye el diálogo [...]. El absurdo de una conducta social queda de manifiesto en el absurdo de su modo de hablar que se recoge en la escena. En una sociedad en la que no hay diálogo, no hay comunicación, no hay interés por los temas, la conducta general es de apatía, de aburrimiento. Los diálogos son sólo apariencia y la alternancia de turnos no es indicio de información o de comunicación, y no lo es tampoco de interpretación, simplemente es indicio de expresión de subjetividades poco interesantes, además de poco interesadas; es sencillamente un diálogo que encubre la falta de relaciones [...]" (Bobes Naves, 267-269).

¹² Tanto para los diálogos de Chejov como para los de Ionesco cuadra la caracterización de Pavis: "Los contextos son totalmente extraños el uno al otro: incluso si la forma externa del texto es la de un diálogo, los personajes sólo superponen dos monólogos. Su diálogo es un 'diálogo de sordos'. Como

Pero es tiempo ya de ir cerrando la parábola, la inmensa curva que parte del teatro como lugar natural del diálogo y que, pasando por las diversas instancias de ausencia, fracaso o imposibilidad de diálogo verdadero que acabamos de ver, debería por fin regresar al punto de partida para cerrar el círculo y consagrar definitivamente al teatro como el lugar apto en el que el diálogo rompe sus propios límites y el discurso escénico logra, en virtud de maravillosas convenciones, “dialogizar” lo naturalmente no dialogal. El teatro se presenta entonces, a la vez y según los ritmos de su devenir histórico, genérico e ideológico, como el vasto escenario de la muerte, la resurrección y la transfiguración del diálogo en nuevas y plenas formas que bien podríamos denominar *metadialógicas*. En ellas se violan ciertas condiciones pragmáticas inherentes al diálogo natural, pero la convención de la escena hace que dicha violación no sólo no impida la viabilidad del diálogo sino que, por el contrario, le confiera mayor solidez discursiva e interés estético. La ópera, en cuanto género heterodiscursivo que superpone e integra texto verbal, texto gestual-espectacular y texto musical, suele mostrarse sumamente eficaz en la plasmación de este tipo de soluciones metadialógicas: si por una parte la estructura de una buena cantidad de las óperas del setecientos, del ochocientos y del primer novecientos, sobre todo de las escuelas italiana y francesa, supone una abierta violación de no pocas de las normas pragmáticas del diálogo –construye turnos iguales y corales, repite íntegra o parcialmente turnos en forma recursiva, superpone turnos distintos en tiempos simultáneos, etc.–, por otra parte, y gracias a una artificiosa –y maravillosa– convención, verosimiliza lo inverosímil de tales situaciones pragmáticas, haciéndolas creíbles y aceptables por parte de un público que se aviene al pacto, y basándose en la fuerza expositiva de la música torna

dicen los alemanes, hablan ‘pasando de largo’ del otro (*Aneinandervorbeisprechen*). Encontramos esta forma de falso diálogo en las dramaturgias posclásicas” (Pavis, 130).

perfectamente inteligibles esos discursos superpuestos, redundantes o antieconómicos. La ininteligibilidad o la inverosimilitud se limitan al circuito comunicativo unilateral que se establece entre los actores/personajes y los espectadores, pero éstos terminan admitiendo que en el circuito comunicativo interpersonajes, contenido por el otro circuito mayor, puedan ser perfectamente inteligibles enunciados distintos simultáneos y perfectamente verosímiles enunciados corales. Con todo, no son estos efectos la mayor prueba de construcción metadialógica que la ópera puede ofrecernos; en el segundo acto del *Sigfrido* wagneriano, el héroe sostiene un diálogo con el perverso nibelungo Mime, que se propone envenenarlo con una supuesta bebida refrescante que hipócritamente le ofrece; Sigfrido acaba de ejecutar un acto de ribetes iniciáticos –ha matado al dragón que guardaba el tesoro en su cueva–, y tras llevarse a la boca la mano impregnada con la sangre del monstruo comprende súbitamente el lenguaje de los pájaros y –lo que nos interesa ahora– se vuelve capaz de leer los pensamientos de Mime, gracias a lo cual toma la debida precaución, evita ser envenenado y mata a su vez al nibelungo. Ahora bien, mientras dialogan Mime pronuncia palabras halagüeñas y zalameras para convencer al joven de que beba el supuesto refresco, pero al pronunciarlas sus pensamientos revelan la índole malvada y artera de sus intenciones homicidas. ¿Mediante qué recursos, que no fueran el obvio monólogo previo o los incómodos apartes, podía el dramaturgo Wagner escenificar esta discrepancia entre lo verbal y lo mental del personaje de Mime, y además, la capacidad de Sigfrido de percibir no lo verbal, sino lo mental? La solución es plenamente metadialógica en el sentido que venimos dando a esta expresión: el espectador no debe oír lo que realmente dice Mime, sino lo que oye Sigfrido, esto es, lo que piensa Mime; así, no dialogan ya las voces de los dos interlocutores, sino

la voz de uno y la secreta mente del otro, hecha ésta perceptible en razón, nuevamente, de un escandaloso pacto convencional vuelto verosímil e inteligible por la expresividad de la música y la destreza del intérprete, que debe cantar sobre la base de un texto que se supone no pronuncia sino apenas piensa, y cuyos gestos y actitudes proxémicas y kinésicas deben, en consecuencia, fingir una amistad que desmiente su –a su pesar– veraz canto (*cfr. Wagner, El anillo del nibelungo*, vol. II, pp. 74-77).

Si en el ejemplo precedente el diálogo servía para verbalizar lo mental, en el que ahora diremos sirve para verbalizar y corporizar lo abstracto; si antes se trataba de dar forma dialógica al pensamiento de un personaje, se trata ahora de hacer hablar y dialogar al concepto mismo en su más pura abstracción. Estamos ante alegorías escénicas, como las que plasman ciertas obras medievales y como aquellas otras, más exquisitas y complejas, que alcanzan su perfección en el gran teatro barroco de un Calderón de la Barca. Por cierto, la existencia y la funcionalidad de la alegoría es del todo independiente del género dramático, y la personificación de conceptos como personajes parlantes y actuantes ocurre también –y con más frecuencia, debe decirse– en la narrativa y en la lírica; pero solamente en el teatro, en virtud de su carácter espectacular, esa personificación adquiere una carnadura concreta y real, de peso, volumen, color y sonido; no posee, en tal sentido, igual fuerza representativa una voz diegética que relata cómo los vicios y las virtudes discuten, o cómo Don Carnal y Doña Cuaresma combaten –aun en el caso de que esa voz diegética resigne por momentos su primacía y ceda la palabra a los propios personajes– que *ver* y *oír* con los sentidos externos, sobre un escenario y bajo formas humanas directamente perceptibles, cómo debaten, por caso, el Pecado y la

Gracia, en la escena inicial del auto sacramental calderoniano *El año santo en Madrid*:

PECADO. Deja esta Tierra.
 GRACIA. Pues ¿qué imperio tú, qué dominio tienes, para desterrarme del que es patrimonio mío?
 PECADO. ¿Patrimonio tuyo, Gracia, es, ni puede ser, ni ha sido, la Corte del Universo?
 GRACIA. Sí, que aunque la del empíreo fue primero patria mía, al Hombre en la Tierra asisto, para reducirle a ella; y así, el poder Infinito de Dios, la fábrica hermosa, por mí, y para mí la hizo [...].
 (Calderón de la Barca, *Obras*, 747).

O cómo discuten, en el auto de *La vida es sueño* del mismo dramaturgo, los cuatro elementos, disputándose la supremacía del mundo natural:

AGUA. Mía ha de ser la corona.
 AIRE. El laurel ha de ser mío.
 TIERRA. No hará mientras yo no muero.
 FUEGO. No será mientras yo vivo.
 AGUA. Este lazo de los cuatro, nunca hasta aquí dividido, no ha de romperse si yo no reino.
 TIERRA. Que en el Principio, Dios hizo el Cielo y la Tierra se dirá, luego debido me es el vasallaje, siendo la que a los tres anticipo, pues será de Fe, que a mí a par del Cielo me hizo.
 AIRE. Tierra, que árida y vacía estás, que así ha de decirlo la misma Letra, si soy el Aire, a cuyos alivios has de beber los alientos, ¿por qué compites conmigo?
 AGUA. El Espíritu de Dios,

inspirado de Sí mismo,
 sobre las Aguas fluctúa,
 que son la faz del Abismo;
 luego, si sobre las Aguas
 el Espíritu Divino
 de Dios es llevado, al Agua
 debéis los demás rendiros.
 FUEGO. Un globo, y masa confusa,
 que poéticos estilos
 llamarán Caos, y Nada
 los profetas, compusimos
 los cuatro; pues ¿por qué siendo
 hija hermosa de mis visos
 la Luz, la primer criatura
 con que a todos ilumino,
 queréis que el fuego no sea
 de los cuatro el preferido?
 (*Ibid.*, 895-896).

Virtudes, pecados, elementos, sacramentos, la misma Gracia; categorías teológicas, filosóficas o morales, astros, potencias del alma, épocas del año, la Muerte, el mismo Mundo: todos reducidos a una forma humana y, de la mano de ésta, a una forma dialogal –o metadialogal, para ser fieles a nuestra propia terminología– de relacionarse entre sí; el escenario deviene entonces, en pleno acuerdo con el consagrado símbolo barroco, una imagen del universo entero, en cuyo seno se alumbran cosmogonías, se decide el devenir de lo inerte y lo viviente y se pone de manifiesto la razón misma de lo que existe. Llegamos de este modo al máximo caso de metadiálogo, al artificio por el cual adquiere forma dialógica concreta y escénica la interacción de la criatura con su Creador, del hombre con Dios. En otro de sus grandes autos, *El gran teatro del mundo*, Calderón parece sentar en forma expresa la condición metadialógica de la interacción divino-humana, cuando hace decir a Dios que, pese a que los hombres no pueden oírlo, Él de todos modos va a llamarlos para repartirles los papeles que ha decidido en la gran

representación de la vida, y enseguida los mortales responden al llamado según las pautas pragmáticas de cualquier diálogo natural:

AUTOR. Mortales que aún no vivís
y ya os llamo yo mortales,
pues en mi presencia iguales
antes de ser asistís;
aunque mis voces no oís,
venid a aquestos vergeles,
que ceñido de laureles,
cedros y palma os espero,
porque aquí entre todos quiero
repartir estos papeles.

REY. Ya estamos a tu obediencia,
Autor nuestro, que no ha sido
necesario haber nacido
para estar en tu presencia. [...]

LABRADOR. Autor mío soberano
a quien conozco desde hoy,
a tu mandamiento estoy
como hechura de tu mano,
y pues tú sabes, y es llano
porque en Dios no hay ignorar,
qué papel me puedes dar,
si yo errare este papel,
no me podré quejar de él,
de mí me podré quejar.

AUTOR. Ya sé que si para ser
el hombre elección tuviera,
ninguno el papel quisiera
del sentir y padecer;
todos quisieran hacer
el de mandar y regir,
sin mirar, sin advertir
que en acto tan singular
aquello es representar
aunque piense que es vivir.
(Calderón de la Barca, *Obras*, 513-514).

¿Puede acaso pensarse en mayor ejemplo de metadiálogo, de diálogo capaz de romper sus propios límites y devenir forma apta de realidades que de suyo escapan a su marco pragmático, que el que se entabla entre un Dios absolutamente trascendente y un grupo de seres humanos aún no nacidos que son hechos

partícipes de los misterios primeros de la existencia por su condescendiente Creador? El diálogo deviene vehículo, en ejemplos como éste, de la personal y amorosa comunicación que Dios efectúa de sus radicales designios a hombres que, en el plano verbal, aparecen como sus iguales, como interlocutores plenos de una interacción jerárquica y asimétrica, sí, pero donde la distancia ontológica absoluta queda abolida en virtud de una proxemia y una co-presencia que sólo la convención escénica puede plasmar plásticamente con tanta eficacia.

Claro que en todos nuestros ejemplos últimos estamos, todavía, ante diálogos de pura artificialidad, de escasa densidad humana e inclusive divina, pese al recurso de la personificación. Las alegorías, aun si cobran volumen y voz físicos sobre un escenario, siempre conservan cierta frialdad de origen, que mal se aviene con la representación de esa íntima comunión que se entabla entre el ser humano y su amoroso Dios creador y redentor cuando ambos entablan un diálogo veraz tal como ocurre, por caso, en la oración o en la meditación. Pero también de este difícil cometido es capaz el teatro en sus experimentos metadialógicos, y lo es desde los orígenes mismos del género dramático en el Occidente cristiano, desde los tiempos mismos de esos ingenuos y potentes misterios que se escenificaban en los atrios de las iglesias medievales, y que ponían frente a frente, en un diálogo personal desbordante de humanidad y divinidad en perfecta armonía y compenetración, al Padre y a su primer hombre, en el marco del Edén aún no perdido que presenta el *Juego de Adán* francés del siglo XII:

LA IMAGEN (*le muestra el Paraíso, diciéndole:*) –¡Adán!

ADÁN. –¡Señor!

LA IMAGEN. –Tengo todavía algo que decirte. ¿Ves este jardín?

ADÁN. –¿Cómo se llama?

LA IMAGEN. –Paraíso.

ADÁN. –¡Qué bello es!

LA IMAGEN. –Yo lo he plantado y construido y quien habite allí será mi amigo. A ti lo confío para que lo habites y lo custodies. (*E introduciéndole en el Paraíso ha de decirle.*) Yo os coloco en el Paraíso..

ADÁN. –¿Podemos quedarnos?

LA IMAGEN. –Para siempre, sin temer nada, no conoceréis la enfermedad ni la muerte. [...] (*Muestre a Adán los árboles del Paraíso, diciéndole.*) De todas estas frutas podéis comer a vuestro placer (*indicando el árbol prohibido y su fruto*), pero te prohíbo éste, no tocarás su fruto. Si lo comes, inmediatamente sentirás la muerte y perderás mi amor y tu fortuna.

ADÁN. –Observaré tu orden y ni yo ni Eva nos alejaremos de ella por razón alguna.

(*El teatro medieval*, 119-120).

En similares términos dialogarán después el Señor y Adán tras la caída, y así como el diálogo sirve para el establecimiento de la inicial amistad entre ambos, servirá también para sancionar su ruptura. Como en los autos de Calderón, pero de manera más personal, intensa y conmovedora, el diálogo abre sus límites para acoger en su forma la interacción capital de la Historia, la del hombre con la instancia trascendente que lo ha creado, que lo ve pecar y que, también, arbitra los medios para su redención. El ejemplo más alto de metadiálogo, por lo tanto, se identifica con el enfrentarse del hombre, cara a cara, con su destino último, con la instancia misteriosa y escatológica que da sentido a su ser. Por sobre sus muchas miserias y fracasos en la escena del último siglo, el diálogo recobra entonces su definitiva plenitud.

OBRAS CITADAS

A. Fuentes primarias.

- Beckett, Samuel. *Pavesas*. Edición de Jenaro Talens. Barcelona, Tusquets, 1987.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Obras. (Teatro doctrinal y religioso.)* Edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Prat. Barcelona, Vergara, 1965.
- Chejov, Antón. *El tío Vania. La gaviota. El jardín de los cerezos*. Traducción de Manuel de la Escalera. Madrid, Edaf, 1979.
- Cocteau, Jean. *La voix humaine*. Paris, Librairie Stock, 1930.
- García Lorca, Federico. *Yerma*. 11ª ed. Buenos Aires, Losada, 1973.
- Ionesco, Eugène. *La cantante calva*. Traducción de Luis Echávarri. 4ª ed. Buenos Aires, Losada, 1994.
- Shakespeare, William. *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín. México, Aguilar, 1991, 2 vols.
- Sófocles. *Teatro completo*. Introducción, traducción y notas de Julio Pallí Bonet. 3ª ed. Barcelona, Bruguera, 1981.
- *El teatro medieval*. Recopilación y notas de Nilda Guglielmi. Buenos Aires, Eudeba, 1980.
- Wagner, Richard. *El anillo del nibelungo*. Traducido y analizado por Ernesto de la Guardia. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947, 2 vols.

B. Fuentes secundarias.

- Bobes Naves, María del Carmen. *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid, Gredos, 1992.
- Briz, Antonio. "Las unidades de la conversación", *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 16, 2 (2000), 225-246.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires, Galerna, 1987.
- van Dijk, Teun A. *La ciencia del texto*. 3ª ed. Barcelona, Paidós, 1992.
- González, Javier Roberto. "Algunas consideraciones sobre el uso del diálogo en la narrativa borgeana", *Letras*, 38-39 (1998-1999), 105-117.
- González, Javier Roberto. "Pragmática del diálogo teatral cantado", *Letras*, 46 (2002), 147-154.
- Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Madrid, Gredos, 1983.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1990.
- Platón. *La República*. Traducción directa del griego por Antonio Camarero. Estudio preliminar y notas de Luis Farré. 14ª ed. Buenos Aires, Eudeba, 1983.
- Sharim, Sarah. "El diálogo dramático y la unidad interaccional", *Lenguas Modernas*, 20 (1993), 165-184.
- Stati, Sorin. *Il dialogo. Considerazioni di linguistica pragmatica*. Napoli, Liguori Editore, 1982.
- Unamuno, Miguel de. "Soledad", en su *Soledad*. 6ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 1974, pp. 27-50.