El lenguaje teatral

José Luis Alonso de Santos

Una obra dramática es un territorio muy rico para poder estudiar diferentes modelos de lengua, así como para investigar las complejas relaciones que se establecen entre el ser humano y su lenguaje. Al escribir una obra dramática los autores sabemos que esos textos escritos no sólo han de transformarse en orales sobre el escenario (con todas las diferencias existentes entre la palabra hablada y la escrita), sino que han de ser incorporadas de forma vivencial por un actor. Es decir, han de ser interpretadas. El sentido literal de las palabras es así puesto a prueba por la personalidad del personaje, la situación, e incluso hasta por la carnalidad y personalidad del actor (*Tengo hambre* tendrá un sentido diferente interpretado por un actor muy grueso o por otro muy delgado, por ejemplo).

Si la oralidad está llena de los matices y colores que da el hablante, muy superiores al del lenguaje escrito que nunca puede apresar esa complejísima realidad de la lengua como comunicación viva, mucho más rico es el diálogo teatral, pues trata de apresar lo mejor de ambos lenguajes (añadiendo a la oralidad la función poética que tiene, a veces, el lenguaje escrito). Es diferente lo que las palabras quieren decir de lo que el personaje quiere decir con ellas. Las intenciones comunicativas son esenciales, pues muchas cosas están implícitas en una comunicación, que depende de la capacidad del que habla y del que escucha para inferir las intenciones.

Los autores dramáticos dibujamos a los personajes de las obras que escribimos por medio de las palabras que dicen. Pretendemos así crear un mundo real en la escena, dando a este término *real* una dimensión artística. Los trazos, por tanto, tienen que ser definidores de esa nueva realidad sur-

gida con nuestra creación. Para ello modificaremos algunos elementos de la vida, en que las palabras se usan en una dimensión temporal, espacial y causal diferente. Los factores dispersos y caóticos de la vida han de ser codificados en nuestra creación teatral logrando un acuerdo previo con el espectador —o lector— de un nuevo valor de esas tres dimensiones citadas: tiempo espacio y causalidad. Un espacio convencional, una causalidad encadenada en la acción dramática y un tiempo de vida del personaje teatral, que tiene como característica esencial la brevedad, pues toda su peripecia vital va a ser interpretada por un actor en el marco temporal de unas dos horas, que además tiene que compartir con otros personajes: síntesis de vida por tanto. Años resumidos en minutos. Emociones concentradas. Conflictos llenos de urgencia por su necesidad de resolución inmediata. Personajes descendiendo por un tobogán hacia sus destinos.

El único material con el que contamos para crear ese mundo particular de los personajes de nuestras obras son las palabras. Palabras que en el teatro, más que en cualquier otro campo de la literatura, han de tener un significado concreto, específico y vivencial. El diálogo teatral debe tener una capacidad de comunicación sonora, cercana, real y auténtica con el espectador. Ha de ser verosímil y emocional. Y, en resumen, ha de tener como condición principal la de ser material dramático interpretable por un actor convertido en personaje.

La vieja fórmula *Dime cómo hablas y te diré quién eres* es uno de los elementos constitutivos de la creación del personaje. A ella podríamos añadir las de *Dime cómo hablas y te diré hacia dónde vas y de dónde vienes*. Es decir, las palabras definen a los personajes en cada momento del desarrollo de la acción dramática: sus conflictos, sus metas, sus emociones, sus relaciones con el entorno, su posición social, sus logros y fracasos, y su manifestación externa como seres humanos.

Mi principal problema cuando escribo consiste en encontrar en cada momento del desarrollo de la trama escénica las palabras adecuadas que definan, con la mayor complejidad y riqueza, al personaje dentro de una situación imaginaria. Las palabras que se pueden usar indistintamente para diferentes personajes de una obra no son significativas. Como tampoco lo son las que pueden ser utilizadas por un personaje en diferentes momentos de su evolución dramática. Sí lo serán aquellas otras que marquen sus contrastes con los demás personajes, a la vez que la singularidad y peculiaridad de cada momento que vive ese ser. Cada ser humano —aún los menos dotados para el lenguaje— tiene una lengua propia y libre: suya. No hay dos formas de hablar iguales en el mundo. Lo mismo sucede con los personajes, que siempre han de ser diferentes en sus palabras unos de otros. Cuando escribí *Bajarse al moro,* por ejemplo, dada la situación un tanto marginal de sus personajes, intenté que los diálogos se basaran en un argot situado en las fronteras de la lengua. Al mismo tiempo traté de comunicar mediante el len-

guaje del personaje Alberto, su intento de mejorar social y económicamente. Empieza la obra hablando como un crío, (simpático y altruista), con un lenguaje lleno de expresiones de argot popular marginal; y termina como si hubieran pasado mil años por él (distante, frío y egoísta), y diciendo frases hechas, de justificación a esa defensa de los intereses individuales.

Ésa es, como vemos, otra peculiaridad del lenguaje teatral. Los personajes, sometidos a situaciones dramáticas, esto es, conflictivas, responden a los estímulos de su entorno de una manera que no es normal, sino alterada emocionalmente por lo que les está pasando. Por tanto, el lenguaje va cambiando en el transcurso de la obra en función de esa situación dramática en la que viven, transformándose al mismo tiempo que su conciencia y su situación. Conforme la trama se va acercando al clímax, donde la tensión llega a su límite, se descubren las frases que los personajes han ido ocultando y que inevitablemente tienen que salir, porque no pueden seguir guardadas. Éstos son los momentos en los que el autor se pregunta: ¿qué le dice un ser humano a otro cuando ya no hay palabras que decir? Y a partir de aquí lo que digan los personajes será a veces inapropiado, sorprendente, o una revelación de lo secreto, escondido a veces hasta para sí mismos.

La característica principal que tienen las palabras cuando están dentro de un discurso teatral es su *intencionalidad.* El diálogo dramático es algo más que palabras puestas en boca de los personajes. Una palabra aislada sólo es un sonido, un apoyo. Si el texto de un personaje únicamente está compuesto de tales elementos se convierte en una serie de sonidos vacíos. La *intencionalidad* es, por lo tanto, ese *algo más* que acompaña a las palabras y que está íntimamente ligado a la historia de los personajes y a los conflictos en los que se hallan inmersos. Es decir, las palabras no tienen significación propia, sino que la adquieren en función del contexto en que se dicen. Lo importante no es sólo *¿qué se dice?*, sino *¿por qué y para qué se dice?*

Interpretamos el mundo, y las señales que nos llegan de él, a partir de nuestros deseos. De ellos parte nuestro lenguaje, que es, pues, intencionado según esos deseos. Enviamos mensajes e interpretamos los que recibimos a partir de nuestra personalidad y nuestra situación, y de la relación que mantenemos con el mundo (representado en cada caso por «el otro» que se opone a nuestros deseos).

La finalidad del personaje en cada momento de la obra es, por tanto, la que da el valor real al lenguaje teatral por medio de la situación. El personaje tiene una intención al decir algo. Es decir, no habla por hablar, sino con un *¿por qué?* Es diferente decir *te quiero* con la intención de engañar a alguien para conseguir de él un favor, para justificar una infidelidad, preparando una futura separación, tanteando al otro por una finalidad sexual, etc. Es decir, *te quiero* tiene un sentido literal determinado, pero según su intención va a modificar su valor como signo lingüístico.

La técnica del diálogo exige, pues, gran habilidad y destreza en el autor, ya que a través de ella da a conocer los caracteres de los hablantes y, sobre todo, los deseos y las intenciones que tienen en ese momento específico y concreto del desarrollo de la acción. En todos los textos hay dos factores esenciales que determinan su finalidad: la situación, y el contexto. Por una parte, hay que establecer la situación (estado o condición en que se encuentran los personajes), y por otra, el contexto (en función del cual debe ser interpretado todo hecho lingüístico).

En los ensayos de una obra, uno de los trabajos principales de los actores y del director es desentrañar y asimilar las intenciones encerradas en el texto. Las palabras de un texto dramático son sólo la parte visible de una realidad más compleja, semillas encapsuladas que el actor ha de transformar en frutos sobre el escenario por medio de su arte. El teatro más elemental y convencional no llega a hacer este trabajo, sino que parte de clichés y estereotipos tópicos de lo que aparentemente significan las palabras, fuera de su contexto dramático profundo. Lo mismo sucede en el teatro hecho por niños, o malos actores aficionados, que no pueden captar el nivel de complejidad del lenguaje artístico. El resultado es entonces artificioso y no creíble. La buena actuación teatral se hace, en cambio, por medio de la interpretación artística de las intenciones del texto, por parte de los actores.

En mi libro *La escritura dramática* [1] utilizo como ejemplo de intenciones de un diálogo teatral las últimas frases de mi obra *La estanquera de Vallecas*. La acción dramática ha ido encadenándose hacia un final duro y negativo para los protagonistas de la obra. Las circunstancias sociales y el mundo exterior han destruido la esperanza de felicidad surgida entre los personajes minutos antes. La abuela y la nieta cierran el estanco —y la obra— dando un punto de vista personal y emocional sobre los hechos sucedidos:

ABUELA: *... ¡Qué vida ésta!, ¿verdad, hija?*
ÁNGELES: *Sí, abuela. Qué vida ésta... (Pausa.) ¡Qué vida ésta!*

Como vemos, se repite tres veces la frase: *Qué vida ésta*, pero para mí —como autor del texto— tiene una intención absolutamente diferente cada vez. Las muchas ocasiones en que he visto representada mi obra por diferentes compañías —uno de los martirios de los autores es tener que pasarse media vida viendo representar sus obras— he podido comprobar la solución diferente que suelen dar a este problema final de la obra: unos deciden eliminar la frase una o dos veces *(¿para qué repetirla?*, pensaron). Otros mantienen el texto como está, pero la repiten con idéntico «tono»: el gramatical. Hay quien diferencia los signos, subrayando la admiración, o señalando la

[1] ALONSO DE SANTOS, J. L. (1998), *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, p. 324.

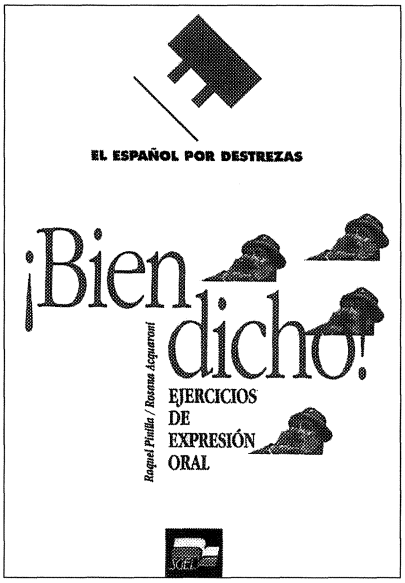
duda de los puntos suspensivos... y pocos han entendido (o aceptado) la intención del autor, que es:

— Primera vez: *¡Qué vida ésta!* (La que termina ya para la abuela. Sin salida, sin solución, y que toma todo la que ha sucedido en la obra como reafirmación de lo que ya se sabía. Es decir, resumen del duro pasado de su vida, MIRANDO ATRÁS.)
— Segunda vez: *¡Qué vida ésta...!* (La nieta ve y descubre, por medio de lo que ha pasado en la obra, la realidad y dificultad de la existencia en sus condiciones sociales. Es decir, madura, APRENDE Y COMPRENDE.)
— Tercera vez: *¡Qué vida ésta!* (Y la nieta da un punto de vista —y con ella el autor, claro— de que no está de acuerdo en cómo es y cómo han hecho este mundo en que vivimos. Y sin resignación, con la fuerza de su juventud, se rebela y se dispone a recorrer ese difícil camino. La obra termina, pero SU VIDA COMIENZA.)

Las palabras y sus intenciones han de huir, por tanto, en el diálogo teatral, de la generalidad, y deben meterse en el territorio de la individualidad del personaje en una situación determinada. Las palabras: con todo lo que esconden, lo que mienten, lo que no dicen, lo que se equivocan, lo que se contaminan de ideología no deseada, de sueños, de deseos, de emociones y de la parte desconocida de nosotros mismos.

¡Bien dicho!

EJERCICIOS DE EXPRESIÓN ORAL



RAQUEL PINILLA • ROSANA ACQUARONI

Manual dirigido a estudiantes extranjeros de nivel intermedio

Contenido estructurado en torno a dos ejes: los tipos de interacción oral y los entornos situacionales

INCLUYE CASETE AUDIO
Y SOLUCIONARIO DE LOS EJERCICIOS

SGEL SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERÍA, S.A.