

Le langage dramatique

De Pierre Larthomas

Cuando en 1972 Pierre Larthomas, entonces profesor en la Universidad de la Sorbona, publicó *Le langage dramatique*, aquí, en nuestro país la ausencia de trabajos teóricos propios sobre el teatro era un hecho innegable si exceptuamos los de quienes se acercaban al teatro desde un punto de vista exclusivamente literario o histórico. Era verdad que vivíamos entonces bajo el imperio de la sinrazón, pero ni incluso bajo esa losa era justificable la falta de estudios teóricos serios en un campo en el que la censura no había intervenido, al menos con la eficacia con la que lo hizo en otros. Tomo al azar un número de 1972 de *Primer Acto*, el de agosto, y compruebo que en la página dedicada a la reseña de libros se hablaba solamente de *Teatro y Acción Popular* de Anatol Lunatxarski... Un año más tarde, en el de agosto de 1973, no existe esta vez siquiera la sección sobre libros... Seguí hojeando al azar páginas de números de la revista con el mismo resultado. ¡Para qué continuar! Lo que entonces era desgraciadamente normal, hoy no lo es tanto pero no está resultando fácil recuperar tanto retraso.

A los que de un modo u otro estamos dentro del mundo del teatro, nos resulta raro tropezarnos en las secciones dedicadas al teatro de las librerías con este tipo de estudios, como el que hoy recomiendo, que nos sirvan para avanzar y mejorar en nuestro trabajo. Y porque seguimos teniendo que recurrir a los trabajos foráneos a pesar de la dificultad que a veces eso conlleva, es poco justificable que casi treinta años después, el libro de Larthomas siga siendo para muchos de nosotros prácticamente un desconocido. Con todo hay que reconocer que se encuentran rastros del libro en las relaciones bibliográficas que figuran al final de los libros que últimamente aparecen en España, afortunadamente, y también de

modo especial en los trabajos de los semiólogos; pues aunque el libro de Larthomas no pueda considerarse incluida en ese campo de la investigación, al fin y al cabo pretende contestar a dos preguntas fundamentales: qué elementos constituyen el lenguaje dramático y cuales son las razones de su eficacia. Sin embargo es posible que el libro del que hablo sea más conocido de lo que creo, pues hay que recordar que en el déficit, por decirlo de un modo eufemístico, que hay que cargarle a las gentes del teatro, cuenta el hecho de que en muchos de sus trabajos todavía no se ha convertido en ley la costumbre, que algunos practican, de citar sus fuentes y mucho menos de citar las que manejan realmente.

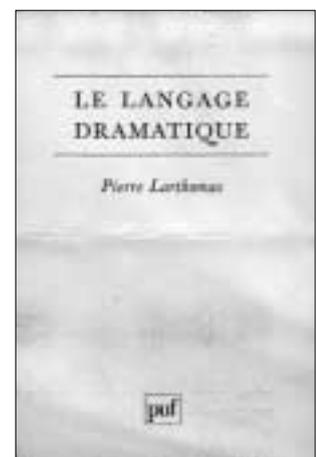
La mayor parte de los trabajos sobre el teatro, desde Aristóteles, se centraron en fijar más bien lo que distingue a un género del otro, dejando siempre en un segundo plano que lo importante está no en que se dirijan a públicos diferentes o que exijan técnicas diferentes, sino en el hecho de que se trata de obras en uno y otro caso siempre escritas en forma dialogada para ser representadas. Partiendo de esa obvia declaración y estimando que entre una comedia o una tragedia existen por encima de sus diferencias de género, características comunes, Larthomas estudia el lenguaje dramático como un todo. "La primacía del hecho lingüístico aparece como uno de los fenómenos característicos de nuestro tiempo"... la cita es de Pierre Guiraud... "y es una realidad en el teatro con Beckett, Ionesco o Jean Tardieu. No se trata ya de una acción, de sucesos que se transforman o de sentimientos que evolucionan. Es el lenguaje mismo el que es dramatizado: vemos crecer las palabras, retroceder, avanzar, aparecer y desaparecer según su propia ley que no es la de un pensamiento que se formula, sino la de un verbo que se actualiza".

Por Miguel Signes

**Le langage
dramatique**

De
Pierre Larthomas

Edición
Puf. París, 1980
80 páginas





El estudio —del que se excluye cualquier perspectiva histórica— se centra pues sobre aspectos de este lenguaje dramático —no identificar sin más con el lenguaje hablado— como son el encadenamiento del diálogo, el ritmo, su eficacia... que habían sido dominio de los lingüistas, y que empezaban a interesar para otros fines a los investigadores del hecho teatral por aquellos años setenta del siglo pasado. Hasta entonces la utilización dramática de los diferentes elementos del lenguaje no habían constituido ni objetivo frecuente ni preocupación seria de estudios que intentasen esclarecer su peculiar carta de naturaleza.

Desde la aparición del libro de Larthomas han proliferado en Francia los trabajos de este tipo, por lo que yo conozco. Naturalmente, el lector español, por muy acostumbrado que esté a que no se tenga en cuenta nuestra producción teatral, echa en falta que entre los numerosos textos que el autor usa para su trabajo, no aparezca ninguno en nuestra lengua, siendo así que cuenta con una historia en la que abundan grandes obras. En cambio no faltan alusiones a autores alemanes o italianos, si bien como es lógico en un francés, el *corpus* de obras dramáticas sobre el que trabaja es fundamentalmente de lengua francesa.

Arranca el libro con unas consideraciones sobre la psicología del autor dramático y la génesis de su obra, iniciando con ello el camino que le llevará a considerar el lenguaje dramático como un modo de compromiso entre el lenguaje escrito y el hablado bajo determinados condicionantes —escena, sala, público, actores, director, espacio de tiempo, ritmo...— que acabarán configurando el valor estético de la comunicación teatral. En la segunda parte del libro encontramos valiosos comentarios a propósito de los elementos paraverbales del lenguaje dramático (la prosodia, los gestos, el decorado, las nociones de acción y situación, el tiempo) a lo largo de cinco capítulos y más de cien páginas de prosa fácil, directa y sencilla, con continuas referencias a textos clásicos y contemporáneos. Curiosamente no dedica ningún apartado a las acotaciones teatrales, ni da razón alguna de la exclusión, cuando su uso ha ido adquiriendo mayor importancia teatral con el paso del tiempo, llegando en ocasiones a no dejarle lugar al mismo

diálogo; piénsese en *Acto sin palabras* de Samuel Beckett y en tantas obras actuales que han aparecido bajo su influencia.

Es la tercera parte del libro, donde estudia Larthomas los elementos verbales del lenguaje dramático, los específicamente propios del texto, posiblemente la parte que más interés tenga para los autores. El lector español puede suplir con los conocimientos de su propia lengua algunos aspectos del análisis de Larthomas y, siendo como es todo el libro de una claridad expositiva ejemplar, apenas encontrará dificultad alguna en hacerlo. El capítulo dedicado a lo dicho y lo escrito, (sobre lo que se ha escrito y avanzado mucho en estos años) es francamente interesante, sin desmerecer de aquellos otros en que analiza los accidentes y deformaciones del lenguaje, el encadenamiento, la unidad de tono, el ritmo, el tiempo... etc.

Como decía Ionesco (*Notas y Contra-notas*): “Todo es lenguaje en el teatro: las palabras, los gestos, los objetos, la acción misma, pues todo sirve para expresar, para significar. Todo no es más que lenguaje”. Y no conviene olvidar, y permítaseme utilizar otra cita del libro, lo que ya dijo Corneille (*Discurso sobre la utilidad y las partes del poema dramático*): “*pour trouver ce plaisir qui lui est propre (le théâtre donne un plaisir qui lui appartient) et le donner aux spectateurs, il faut suivre les préceptes de l'art et leur plaire selon ses règles. Il est constant qu'il y a des préceptes, puisqu'il y a un art; mais il n'est pas constant quels ils sont*”. En la lectura del libro de Pierre Larthomas no encontraremos, conviene decirlo, “recetas” para escribir bien, pero sí buenos puntos de apoyo para acercarnos a un mejor conocimiento de lo que para nosotros es la base de nuestro trabajo. ■

Fragmento de *Le langage dramatique*. de Pierre Larthomas

“Y si ahora nos preguntamos cual es la función de este lenguaje particular ya tan diferente del nuestro cotidiano, descubrimos otro rasgo, a nuestros ojos esencial. Este lenguaje representado, porque representado tiene una función doble (lo que basta para diferenciarlo radicalmente del lenguaje ordinario) a pesar de parecidos engañosos. La réplica más banal está destinada a la vez al personaje al cual se dirige y al público. El autor la crea simultáneamente para los personajes (como si sucesivamente él fuera uno de ellos y se dirigiera a cada uno de ellos) y para esas gentes curiosamente reunidas que escuchan; y definir la naturaleza y la calidad de una réplica o de un diálogo es definir ante todo la relación que se establece entre dos efectos: el efecto sobre el interlocutor (como en la vida) y el efecto sobre ese juez (en el más amplio sentido del término) que es el público. Los dos efectos si el autor ha sabido establecer una suficiente *sympathia* entre un personaje en concreto y el público pueden ser casi semejantes sin coincidir jamás en realidad; pero pueden igualmente ser tan diametralmente opuestos, y en ese caso cabe preguntarse si esa separación no constituye una de las fuentes esenciales de lo cómico. La réplica de Don Juan (Molière. acto IV, sc 6) “Señor, si os sentaseis estaríais mejor para hablar” no es cómica porque sorprende tanto al espectador como a don Luis; pero los mejores pasajes de Labiche o de Feydeau hacen reír porque aún siendo tontos, y de una tontería agresiva, son juzgados como tales por el espectador, mientras que los personajes no se dan cuenta de ello. Basta que un actor se ria del texto para que el encanto se rompa; no solamente porque el personaje cede su sitio al actor, sino sobre todo porque este actor al comportarse como espectador, ya que en lugar de representar el texto lo está juzgando; no queda ya más que un efecto: se deja de estar en el teatro y el lenguaje no es ya dramático.

Otro rasgo ha retenido mucho tiempo, demasiado quizá, nuestra atención. En la elaboración de la obra, lo escrito precede a lo “dicho” y el lenguaje dramático procede de los dos, sin confundirse ni con uno ni con otro. Creemos haberlo demostrado, y a lo largo de estas páginas nos hemos esforzado por definir esta singularidad. Esto nos ha llevado a destacar, más de lo que se ha hecho hasta este momento, las diferencias entre lo escrito y lo dicho, por encima de todos sus parecidos. Es verdad que hablar y escribir, es “manejar los signos que nos proporciona la lengua”, pero es manejarlos, en uno y en otro caso, de maneras diferentes, puesto que las propias condiciones mismas de elaboración y de recepción del mensaje son, también ellas, diferentes, e incluso a menudo opuestas. De ahí procede la originalidad del lenguaje dramático que, en cierta medida, concilia los contrarios: muy próximo de la palabra, de la que incluso sus imperfecciones adquieren entonces valor estético; pero también muy alejado de ella, más encadenado, más rítmico, más preocupado por el efecto. Muy próximo a veces de la lengua escrita, pero sin confundirse jamás con ella, perdiendo si lo hace, todas sus cualidades dramáticas. “Es Giraudoux quien me ha enseñado... dice Jean Anouilh... que se podía utilizar en el teatro una lengua poética y artificial que resulta más real que una conversación tomada estenográficamente”. No se podría decir mejor. Pero hay que mantener la guardia: lengua poética no quiere decir aquí lengua de la poesía, y lengua artificial no quiere decir lengua sabiamente escrita. La poesía encuentra en sí misma su propio fin; en el teatro como en la vida el lenguaje no encuentra jamás en sí mismo su propio fin. Lo que explica que, de todos los escritores, el poeta es ciertamente quien encuentra más dificultades en transformarse en un verdadero autor dramático; es traicionar a Racine, como hemos subrayado, verlo antes ante todo como un poeta. Hemos intentado mostrar cómo el texto pierde su valor dramático cada vez que ciertas figuras, las imágenes por ejemplo, son utilizadas en sí mismas, por su propia belleza... (Págs. 437-438).■

(Traducción Miguel Signes)