

AIO

Coral García Rodríguez

**La comunicación dramática
en la enseñanza del español
como lengua extranjera**





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVII
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-0227-5

*Reservados todos los derechos internacionales de traducción,
digitalización, reproducción y transmisión de la obra en parte o
en su totalidad en cualquier medio, formato y soporte.*

*No se permiten las fotocopias
sin autorización por escrito del editor.*

I edición: abril 2017

Índice general

- 7 *Prólogo*
- 9 *Capítulo I*
La comunicación literaria
- 11 *Capítulo II*
La comunicación dramática
- 17 *Capítulo III*
El lenguaje no verbal
- 23 *Capítulo IV*
La traducción de teatro
- 33 *Capítulo V*
La fraseología en el teatro
- 41 *Capítulo VI*
El teatro en el aula de E/LE
- 51 *Apéndice de textos de teatro breve*
- 53 *Vías férreas de Juana Escabias*
- 57 *Dinero negro de Juana Escabias*
- 61 *Pareja con tenedor de Jesús Campos García*
- 63 *De compras de Jesús Campos García*

- 65 Domingo mañana *de José Luis Alonso de Santos*
- 69 Azul y Rojo *de José Luis Alonso de Santos*
- 73 Tra(d)ición *de Beth Escudé I Gallès*
- 77 *Bibliografía básica*

Prólogo

El objetivo de este trabajo es analizar una de las tipologías de lenguaje literario, la teatral, que, además de poseer su propia idiosincrasia, presenta, como no podía ser de otra forma, características comunes con otros tipos de comunicación humana. El planteamiento que seguiremos, de hecho, no busca hacer separaciones tajantes entre modalidades, sino analizar lo peculiar (en ocasiones con referencias a elementos compartidos con otros lenguajes), desde una óptica pragmática que toma en consideración la comunicación humana en el contexto específico en el que se lleva a cabo, con unos fines determinados, donde además resalta la tensión entre oralidad y escrituralidad propias del lenguaje teatral.

El enfoque adoptado está ligado a sus potenciales destinatarios, estudiantes universitarios de español como lengua extranjera, así como profesores que estén interesados en utilizar el teatro como estrategia de enseñanza-aprendizaje en un enfoque orientado a la acción; de ahí la elección de un estilo directo y fluido, sin referencias bibliográficas puntuales a pie de página, que de todas formas se incluyen en la bibliografía, a la que remitimos al lector interesado en profundizar aspectos concretos que somos conscientes de haber resumido y simplificado, en función del propósito fundamentalmente didáctico de este volumen.

La comunicación literaria

El lenguaje literario, como es sabido, parte del lenguaje común para separarse y adquirir rasgos personales que en principio lo alejan del lenguaje cotidiano, y se transmite fundamentalmente, en la sociedad occidental moderna, a través de la escritura. Pero esto no significa, a nuestro entender, que escrituralidad y oralidad sean diametralmente opuestas, como se ha afirmado en numerosas ocasiones. No partimos de la supuesta antítesis entre lengua escrita y lengua oral, sino que más bien tomamos en consideración la comunicación humana, en todos sus ámbitos, como un continuum entre ambos polos, como tensión entre norma y uso, entre uso y empleo, entre lenguaje hablado y escrito, entre lengua coloquial e imitación de la lengua oral u oralidad fingida. Por eso una manera simple y al mismo tiempo productiva de empezar a abordar la diferenciación entre la comunicación literaria y otros tipos de comunicación es partir de los conocidos “factores del lenguaje” enunciados por Jakobson para los mensajes verbales (y que nosotros ampliamos también a los escritos, coincidiendo con otros estudiosos). Así, el *emisor* (autor) produce un *mensaje* (la obra) que, a través de un *canal* (el libro en sus diversos formatos; el canal visual-auditivo en el teatro representado), llegará a un *receptor* que tendrá que descodificarlo activamente, aplicando su propio conocimiento y visión del mundo (esto es, comunicación codificada y comunicación inferencial). Lo peculiar de la comunicación literaria es que ese receptor no puede en principio dar una respuesta verbal (peculiar pero no privativo, también sucede, por ejemplo, en el lenguaje publicitario); ambos, emisor y receptor, se

encuentran en espacios separados, es decir, podemos hablar de una situación de escritura y otra situación de lectura, que impiden el intercambio directo entre ambos. Esa ausencia de diálogo cara a cara podría mitigarse en una situación formal como la presentación de una obra o una conferencia, en las que los potenciales receptores podrían intervenir haciendo preguntas y escuchando después la respuesta del autor (oralidad), así como a través de las redes sociales (recurriendo de nuevo a la lengua escrita, remedo de la lengua oral en dichos medios), en las que participan algunos escritores que se mantienen en contacto con sus lectores, aunque unos y otros ocupen espacios físicos distintos. Las obras de los autores, además, remiten a una realidad ficticia, fruto del acto creativo, a la que se denomina *contexto*, mientras que el *código* es la lengua utilizada, en nuestro caso el español.

Las factores mencionados en el párrafo anterior, recordémoslo, están asociados a determinadas funciones comunicativas, y todas ellas confluyen en la creación literaria, con un papel destacado, eso sí, de la función poética: *expresiva o emotiva* (emisor); *poética* (mensaje); *conativa o apelativa* (receptor); *fática* (canal); *representativa o referencial* (contexto); *metalingüística* (código). Sin embargo, dicha función poética no es exclusiva del lenguaje literario (de hecho, puede aparecer en prácticamente todas las lenguas de especialidad, y en el español coloquial, con su variante juvenil), aunque evidentemente tenga un peso decisivo en este tipo de comunicación, en sus tres variedades de género, según la división clásica heredada de la antigua Grecia (lírica, épica, dramática): poesía, narrativa y teatro.

La comunicación dramática

El presente trabajo se centra en el último de los tres géneros citados, el teatro, desde un doble prisma que defiende tanto el valor de la obra teatral como literatura, como la relevancia del espacio dramático. Nuestra postura es, de nuevo, equilibrada, en el sentido de que no damos la primacía ni a uno ni a otro de los dos polos en cuestión, pero no por no querer comprometernos, sino partiendo del convencimiento de que la riqueza de la comunicación teatral reside precisamente en esa doble posibilidad de llegar al lector / espectador, sea a través de la lectura (como literatura), sea a través de la puesta en escena (como espectáculo), incluso a ambas si el receptor tiene la oportunidad de leer el texto y también asistir a la representación, con todo el atractivo intelectual que supone aunar los dos aspectos. Sin duda el dramaturgo, en su acto creador, propone un texto que puede ser leído (y de hecho la mayor parte de los autores de teatro desea publicar su obra), al que simultáneamente otorga una entidad potencial para la que después debe ser su puesta en espectáculo (y todos ellos aspiran a verse representados en los escenarios, en ocasiones también como directores de escena de sus propias piezas).

Pero eso no implica, a nuestro entender, que el teatro adquiera sentido exclusivamente en su puesta en escena, o lo que es lo mismo, la lectura de teatro no es un acto incompleto, no se debería plantear en términos de “pérdida”, dado que el lector teatral, en su descodificación activa de la obra (como nos recuerda la Teoría de la recepción), realiza un acto intelectual semejante al del lector de novelas (lea donde lea, cuantas

veces quiera, volviendo a releer un fragmento si lo considera oportuno, sin la obligación de asistir a una sala en un horario determinado, a un único espectáculo que no podrá, en principio, “rebobinar”) y puede imaginar una potencial puesta en espectáculo que le convierte en un director de escena *sui generis*, lo cual constituye un estímulo más a favor de este tipo de fruición lectora. Por el otro lado, la asistencia al espectáculo teatral posee alicientes indudables, ya que el director de escena reconstruye en el escenario un mundo ficticio que ocurre directamente ante los ojos del público presente en la sala, sin intermediarios, lo cual aleja al teatro del género narrativo. Además, en el escenario tiene lugar una fascinante transformación de la lengua escrita, cuya pretensión es ser imitación de la lengua hablada, en la lengua oral (es decir, de lo oral a lo escrito para volver a lo oral), en la que resulta primordial tener en cuenta el lenguaje no verbal en la interpretación de los actores, así como el resto de signos escénicos presentes en cada obra concreta. En el texto dramático conviven entonces, dos almas, si se quiere dos tipologías de texto que, desde el punto de vista formal, se pueden identificar de manera inmediata si consideramos, por un lado, el texto dialogado de los personajes y, por el otro, las didascalias y acotaciones. Ambas partes son de gran relevancia para la comprensión de la pieza y para la puesta en escena, según la visión propuesta por el dramaturgo. Claro está, cuando el director de escena no es el mismo autor, decidirá si desea respetarlas o más bien suplantadas por su propia interpretación, ya que los directores, como creadores, se sienten perfectamente legitimados para “manipular” la obra teatral que van a llevar a las tablas. En este caso, entonces, los espectadores están asistiendo a una versión posible de ese texto dramático, la que les ofrece un determinado director, que puede (y suele) no coincidir con la que cada uno de ellos puede dar en su propia lectura y recreación personal.

Por didascalias entendemos el listado de los *dramatis personae*, así como esa especie de prólogo que puede presentarse al principio en algunas obras, en las que el autor se dirige al

público. Son, entonces, elementos yuxtapuestos a la obra en sí. Las acotaciones, sin embargo, aparecen dentro del texto (pueden aparecer al principio, en medio o al final de cada acto), y aportan información de distinto tipo, poseen una extensión y estilo diferentes, pudiendo ser distintivas de algunos autores que les otorgan un tono literario y poético. Podemos encontrarnos, por tanto, con un abanico de posibilidades: desde autores u obras en las que las acotaciones y didascalias son casi inexistentes, con casos intermedios en los que son meramente funcionales, hasta llegar a otros donde este “segundo texto” adquiere un indudable protagonismo. En estas ocasiones, se hace más evidente la relevancia del espacio dramático y eventualmente del espacio sonoro (con la reivindicación de la figura del diseñador de sonido) en el espectáculo teatral.

Además, podemos decir que las acotaciones pueden ofrecer información explícita sobre todos los lenguajes implicados en una puesta en escena: la iluminación, el decorado, el vestuario, el maquillaje, los gestos de los actores, la entonación, la música, los elementos tecnológicos, etc., es decir, son funcionales para la puesta en escena, y en ese caso, en el texto publicado, aparecen entre paréntesis y generalmente en cursiva; o pueden ser acotaciones implícitas, esto es, se deducen del diálogo de los personajes, están incluidas en él. Por consiguiente, las acotaciones potencian la intencionalidad del dramaturgo, contribuyen de manera decisiva en la conformación del ambiente que se pretende recrear y en el mensaje final que se desea transmitir, son consustanciales a la escritura dramática.

Como es sabido, si hay algo que caracteriza al lenguaje teatral es el diálogo de los personajes. Un diálogo doble, ya que los actores recitan su parte y hablan entre sí, pero tienen como verdadero receptor final al espectador, que en principio no participa en esa conversación como interlocutor. La convención establece que los intérpretes finjan que no se dan cuenta de que el público está viéndolos y escuchándolos mientras interactúan subidos en el escenario. Y los espectadores saben que no pueden interrumpir el espectáculo para participar activamente

en la escena con los actores. En dichas conversaciones leídas (en el lugar en el que el lector quiera), o escuchadas por el espectador en un espacio teatral, hay que recordar que lo que dicen las palabras del emisor y lo que realmente pretende comunicar con ellas no suelen coincidir; y lo mismo sucede con lo que entiende el personaje receptor, o lo que da a entender que entiende, igual que en una conversación de la vida real. Y eso sucede también con los espectadores, que pueden extraer conclusiones diferentes, según sus gustos estéticos y sus características intelectuales, sentimentales e ideológicas, ya que la obra literaria se caracteriza por la plurisignificación, es decir, admite diversas interpretaciones en función de las lecturas individuales de sus fruidores. En este sentido hay que recordar también la importancia del contexto entendido no solo como contexto físico o lingüístico, sino también (o sobre todo) como información compartida o saber enciclopédico de una comunidad, tal y como lo entiende la pragmática, la sociolingüística y la teoría de la inferencia.

Si el teatro es diálogo, los personajes de obras de teatro actual tendrán que utilizar un registro apropiado al personaje y al espacio y tiempo en el que está ambientada la historia. En muchos casos nos encontramos con diálogos que son reconducibles al español coloquial (y a la fraseología), en ocasiones con la variante juvenil (por ejemplo, *Bajarse al moro*, de José Luis Alonso de Santos), e incluso con el lenguaje específico de *wasap* (una obra emblemática a este respecto es *Whatsapp*, de Juana Escabias, totalmente redactada en formato de mensajería electrónica, muy útil, por tanto, en las clases de E/LE). Ni que decir tiene que esa “apariencia” de lengua hablada de la calle es fruto del trabajo del autor, no se trata de una grabación de conversaciones realmente formuladas en el mundo real, sino de una imitación de la lengua hablada que ha sido depurada, resultado del arte creador del dramaturgo, que de esa manera demuestra su conocimiento de determinados registros lingüísticos del español. Un registro que tiene que ser idóneo y creíble para la edad, profesión y psicología de cada personaje en un

contexto determinado, un registro que permita entender al lector/espectador no solo lo que se dice, sino también lo que no se dice. Es decir, en el teatro, además de los vocablos pronunciados, tienen relevancia los silencios, los puntos suspensivos, las interrupciones, como en la vida real. Las palabras y los silencios, por tanto, son susceptibles de ser interpretados en función del contexto y teniendo muy en cuenta los elementos paralingüísticos. Y por eso el lenguaje no verbal, fundamental en la comunicación humana cotidiana, constituye un elemento primordial también en el lenguaje dramático.

El lenguaje no verbal

El lenguaje no verbal está recibiendo mayor atención en las últimas décadas en el ámbito de la didáctica de lenguas extranjeras, en relación con el desarrollo y auge de determinados enfoques orientados a la acción, en los que predomina el interés por la interacción social, la oralidad y la lengua utilizada en contextos cotidianos. No cabe duda de que la comunicación no verbal constituye un elemento cultural de enorme importancia, hasta el punto de haber dado lugar a repertorios de signos no verbales relacionados con usos sociales, con usos estructuradores del discurso o con usos comunicativos, y además se han realizado interesantes estudios comparados entre lenguas, poniendo de manifiesto la relevancia la Teoría de los culturemas, que se ocupa de señalar y analizar aspectos cotidianos de una cultura a partir de actitudes, comportamientos adquiridos, costumbres y creencias, en busca quizá de una pretendida mentalidad de los hablantes de una lengua.

Por otro lado, el lenguaje no verbal resulta fundamental, por ejemplo, en ámbitos sectoriales como el español de negocios, en entrevistas de trabajo, en situaciones formales de cara al público, así como en las relaciones interpersonales, y se tiene muy en cuenta en los estudios relacionados con la inteligencia emocional. Existen gestos que en ciertos casos pueden ser compartidos por todas las razas y culturas (y por tanto podrían considerarse genéticos), y que están relacionados con emociones universales como la rabia, el miedo, la tristeza, el disgusto, el desprecio, la sorpresa o la alegría (Sistema de Codificación Facial). Y por otra parte existe todo un saber enciclopédico y

social, en el que el lenguaje no verbal posee un peso relevante, que absorbemos dentro de la sociedad en la que nacemos y crecemos y que nos caracteriza respecto de otras culturas. Muchas de nuestras reacciones inconscientes son heredadas, y en muchos contextos de interacción cotidiana transmitimos información no verbal a quienes nos ven y escuchan sin que nosotros podamos percibirlo ni controlarlo. Los gestos faciales son posiblemente los más evidentes a simple vista, pero existen también usos sociales codificados relacionados con gestos manuales y corporales. Podríamos decir que estamos programados genéticamente para comunicar, como nos recuerda la Teoría de la Relevancia al subrayar la importancia de las ideas innatas y sociales (que pertenecen a lo no verbal) en la comunicación humana. Y además resulta casi imposible comunicar verbalmente sin realizar algún tipo de signo no verbal, es decir, que la comunicación verbal y la no verbal se realizan de manera simultánea, son complementarias. Los signos no verbales pueden no solo corroborar o relativizar lo que el hablante está declarando verbalmente, sino, lo que es más relevante, contradecirlo de manera más o menos evidente, orientar por tanto hacia una determinada interpretación de lo dicho, expresar emociones o sentimientos, regular la comunicación o incluso sustituir a las palabras. La paralingüística se ocupa de todos los factores asociados al lenguaje verbal: desde el silencio al tono de voz, ritmo, volumen y timbre. Mientras que lo más genuinamente no verbal serían los factores ligados al comportamiento humano, entre los que destacan rasgos quinésicos (mirada, expresión facial, gestos, postura, proximidad) y proxémicos (espacio personal e imagen personal, un aspecto mucho más relevante de lo que podríamos pensar, y que también se ha destacado desde el ámbito de la sociolingüística).

En general, el lenguaje no verbal se suele incluir en la enseñanza del español como lengua extranjera en relación con determinados contextos situacionales y dentro de los contenidos nocio-funcionales, o recurriendo a una especie de “cajón de sastre” centrado en la denominada cultura o costumbres

culturales. A nuestro entender, es necesario ser cuidadoso y evitar caer en tópicos o impresiones personales (o, en todo caso, presentarlo como impresión personal al alumnado). A veces se puede constatar una tendencia inconsciente que consiste en colocarse en la posición del extranjero para describir y juzgar comportamientos de los hablantes de lengua española desde la visión del otro, lo cual es cuanto menos sorprendente, sino “masoquista”.

En nuestra propuesta, la comunicación no verbal se puede incluir en relación con el teatro y desde un punto de vista contrastivo. Como sabemos, la interpretación de los actores suele caracterizarse por enfatizar de manera “teatral” los elementos quinésicos (fundamentalmente gestos faciales y corporales), paralingüísticos (en general, signos cuasi-léxicos y tonos de voz), proxémicos (distancia entre los actores) y cronémicos (duración de los gestos), después de haberse estudiado el papel y sobre todo después de haber “exprimido” su potencialidad artística durante los ensayos con el director de la obra. Por consiguiente, la comunicación dramática se caracteriza por la concentración y potenciación de información no verbal, en un medio económico como el teatro que no puede permitirse alargarse en el tiempo y el espacio (como, sin embargo, sí puede hacer la novela). Las microexpresiones (expresiones innatas, involuntarias y rápidas, deladoras de emociones), entonces, tendrán una mayor duración para que el espectador pueda detectarlas e interpretarlas adecuadamente.

La propuesta de una lectura dramatizada permitirá al profesor de español como lengua extranjera “justificar” la necesidad de analizar el lenguaje no verbal desde una óptica contrastiva español-italiano en los casos en los que resulte pertinente, y dándole mayor o menor espacio en el curso. De hecho hay gestos que se repiten de una cultura a otra, pero que adquieren un significado a veces radicalmente distinto, con lo cual se rompen las expectativas de los hablantes. En general, no es el caso de dos culturas afines como las nuestras, pero resulta necesario desmontar el mito de que los gestos son idénticos y,

sobre todo, es pertinente señalar qué gestos defintorios de una no existen en la otra. Se puede empezar, entonces, por focalizar el tema desde el punto de vista de los discentes, y comentar un gesto verbal emblemático del italiano, que no necesita ir acompañado de palabras (aunque puede realizarse mientras se emite un sonido de desaprobación), que expresa incredulidad, contrariedad u oposición respecto de lo que está diciendo el interlocutor:



Como indica el dibujo, se coloca la mano en posición cóncava, juntando los dedos hacia arriba (una mano o las dos, generalmente solo una) y realizando una oscilación de la mano entera de delante hacia atrás. En un caso de este tipo, los españoles recurren a las miradas o al alzamiento de cejas, acompañados de una frase tipo “Sí, y qué más”, o de signos cuasi-léxicos. Por tanto, en un espectáculo teatral en español, este gesto italiano se tendría que reprimir, porque no pertenece a la cultura a