

A Luisa Huertas

Podríamos decir que el oficio del dramaturgo consiste en “escribir voces”. Los partidarios del *performance*, el teatro del cuerpo y otras formas escénicas contemporáneas dirán que ésta es una visión anticuada del oficio; a lo que se podría responder que sí, que el de dramaturgo es un oficio anticuado y anacrónico, como el de zapatero. En un contexto de señales satelitales (el mismo término ya suena viejito), televisiones de alta definición, *e-mails*, *i-phones*, *blue-rays* y ése-eme-éses, ¿a quién puede interesarle, aún, andar escribiendo palabras para que las difunda un aparato tan primitivo y limitado como el fonético? La voz humana tiene un amplificador de muy poca potencia, es caprichosa, se enferma con facilidad y no acepta *plug-ins* ni suena en 5.1.

La definición propuesta líneas arriba me parece útil, no porque marque diferencias con otras formas teatrales, sino porque las establece respecto a otros géneros literarios. Podríamos decir que el dramaturgo es el escritor que escribe voces en vez de simples palabras. Como toda definición, tiene un alto grado de deficiencia. El novelista también escribe voces en sus diálogos; hay novelas que son puro diálogo, o un larguísimo monólogo interior. Pero se trata de voces, en todo caso, imaginarias; voces que sonarán dentro de la cabeza del lector. El dramaturgo no escribe para esa voz ideal, que se amolda a la idiosincracia de cada quien, sino para la imperfecta voz del actor.

La imperfección puede ser uno de los recursos expresivos más poderosos de la voz teatral. Podríamos hablar de dos grandes enfoques estéticos, no sólo en el teatro: uno, que en pos de la perfección elimina de la obra de arte todo aquello que recuerde las limitaciones del material utilizado; y la otra, que la construye justamente a partir de las deficiencias del medio. Pensemos, en las artes plásticas, en un pintor renacentista que oculta la pincelada para que se confunda con la luz, frente a otro, expresionista, que se regodea en evidenciar la textura de la brocha. En el teatro, los medios no son la

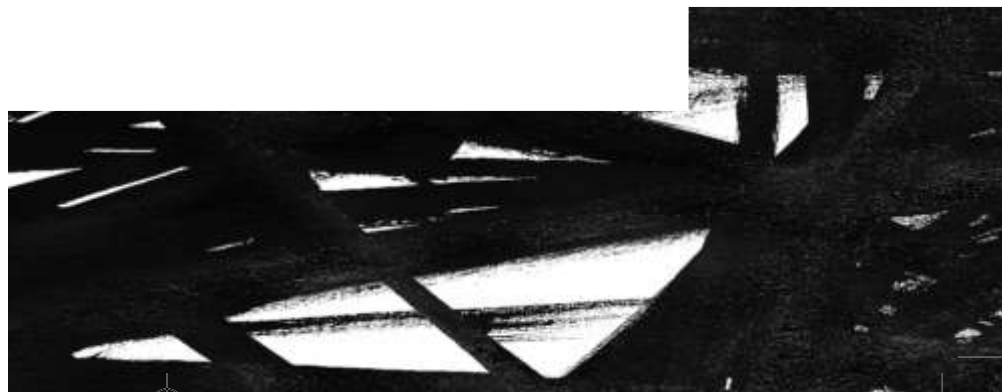
Espacios y caracteres Cómicos de la legua y académicos de la lengua

FLAVIO GONZÁLEZ MELLO

brocha y la pintura, sino el actor y su voz. No es casual que uno de los directores y dramaturgos que han defendido el uso explícito de la imperfección haya estado fuertemente vinculado, en sus inicios, con el expresionismo alemán: Bertolt Brecht, en efecto, clamaba por actores capaces de “cantar mal”; es decir, capaces de ser expresivamente disonantes, de cantar como actores de carpa o cabaret, renunciando a esa artificiosa impostación vocal del *bel canto*.

El dramaturgo, entonces, no sólo escribe para una voz, sino que escribe, siempre, a dos voces: la imaginaria (del personaje) y la real (del actor) —o mejor dicho: la que se volverá real cuando el actor la pronuncie, pero que por lo pronto, en el proceso de escritura, es tan sólo otra voz imaginada por el dramaturgo. Casi siempre, lo que se enseña en los cursos y talleres de dramaturgia es a trabajar con la primera —la voz del personaje. En este aspecto, escribir una obra teatral no tendría mucha diferencia respecto a trabajar una novela o un cuento, salvo, quizá, la extensión de los diálogos. ¿Cuántas veces, en cambio, se aborda en esos talleres y cursos la enseñanza de la segunda voz —la del actor que interpretará al personaje? Muy pocas. Tal vez se deba a que esta segunda voz depende de la primera, y no viceversa; pero donde radica la dimensión teatral del texto es en la segunda. O, más bien dicho, en la unión de ambas.

Alguna vez participé en un taller de cuento. Acostumbrado como estaba a los talleres de dramaturgia, recuerdo el estupor que me provocó el tipo de discusión que ahí se desataba al término de la lectura de cada cuento. Uno a uno, los talleristas iban enlistándole al autor en turno todos los errores estilísticos y gramaticales en que su



cuento incurría; “rimas internas”, “pobreza de lenguaje”, “proliferación de infinitivos”, “abuso de la adjetivación” eran algunos de los pecados señalados con mayor frecuencia. De vez en cuando, alguien hablaba del contenido; pero eso era casi siempre pasado por alto, con una sospechosa especie de respeto al prójimo: “No me voy a meter con lo que dices: es tu punto de vista y yo lo respeto”. Que era como decir: “Aunque no me interese en lo más mínimo”. Casi todas las críticas eran, pues, formalistas. Más que un taller literario, parecía un remedo de la Academia de la Lengua.

La lengua del teatro, en cambio, es una que tropieza a cada rato, que pronuncia mal, que habla con faltas gramaticales, con rimas internas y con proliferación de infinitivos. Una lengua que, a veces, cobra vida propia y traiciona a su dueño, haciéndolo decir uno de esos garbanzos de a libra, tan preciados en cualquier psicoanálisis, que son los llamados *lapsus linguae*. Esa lengua, imperfecta como la del actor que deberá pronunciarla, es la lengua del teatro; y tiene tal poder que, a veces, logra imponerse a la Lengua con mayúscula, la de los Académicos, y obligarlos a definir términos como “cantinflar”, que según el diccionario de la Real Academia significa “hablar de forma dispartada e incongruente y sin decir nada”. Es decir, hacer teatro.

Podemos suponer que si Cantinflas, en lugar de la carpa, hubiera provenido de los talleres de narrativa, nunca habría creado su personaje, pues sus contertulios se habrían encargado de limar toda esa proliferación de infinitivos, toda esa pobreza de términos, toda esa incorrección gramatical. Afortunadamente, heredero de los cómicos de la legua, construyó ese delirio verbal en las tablas. Ahora tomemos un caso aparentemente distante, pero que deriva en lo mismo: Eugène Ionesco, proveniente del mundo académico y literario, sin un pasado actoral ni teatral, decide un día —según cuenta Martin Esslin— aprender inglés y se compra uno de esos libros donde hay una familia Smith que vive en una casa azul frente a una familia Martín que vive en una casa amarilla; y no porque a los Smiths les guste más el azul o porque los Martín quieran molestar a los Smiths, que detestan el amarillo, sino porque toda esa ficción está construida únicamente para que el alumno aplique el vocabulario de la *Lesson Twenty-One* y repita: “Is Mr. and Mrs. Smith’s house yellow? No. Mr. and Mrs. Smith’s house is blue”. Y este culto hombre de letras, que planeaba una tesis sobre la noción del mal en la poesía francesa, tiene la ge-

nial idea de trasplantar los diálogos de su libro de inglés a la escena, y de un plumazo inventa el teatro del absurdo (que podríamos definir, justamente, como “una estética teatral en la que se habla de forma dispartada e incongruente y sin decir nada”). El ejemplo pone en relieve la diferencia entre escribir teatro y escribir literatura (didáctica, en el caso de los libros de idiomas; pero literatura al fin). El autor de los manuales de inglés que sirvieron de modelo a Ionesco había escrito un diálogo imaginario que, de manera muy similar al texto teatral, tenía la intención explícita de ser pronunciado en voz alta por alguien; lo que el rumano hizo fue llevar esas palabras a la escena, como si desde el principio hubieran sido escritas para ser pronunciadas en público. Es decir, le consiguió una lengua (en el sentido anatómico) y unas orejas a esas voces, que se volvieron tremendamente expresivas.

Otro literato que escribió teatro es Valle-Inclán. Algunos han dicho que sus obras en realidad son “novelas bajo forma dialogada”. No estoy de acuerdo. Es cierto que la extensión y, sobre todo, la riqueza de las acotaciones les dan un valor literario que, en una puesta convencional, se tiende a perder. Para muestra, la escena octava de *Luces de Bohemia*, que empieza diciendo:

Secretaría particular de Su Excelencia. Olor de brevas habanas, malos cuadros, lujo aparente y provinciano. La estancia tiene un recuerdo partido por medio, de oficina y sala de círculo con timba. De repente el grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático.
y DIEGUITO GARCÍA —Don Diego del Corral, en la “Revista de Tribunales y Estrados”— pega tres brinacos y se planta la trompetilla en la oreja.
DIEGUITO. —¿Con quién hablo?

¿Qué escenógrafo sería capaz de traducir tal acotación al espacio? La dificultad que esto plantea no hace a Valle-Inclán menos teatral, sino todo lo contrario: sus textos son tan teatrales, que uno quisiera pronunciar en voz alta hasta las acotaciones. Y esto impone un reto mayúsculo a la imaginación del escenógrafo y del director, que tendrán que inventar algún dispositivo capaz de conservar la riqueza de las acotaciones en la puesta en escena. Por suerte, el delirio verbal de Valle-Inclán está presente también en los parlamentos; incluso llegaba a inventar palabras, en caso de que no encontrara ninguna con la sonoridad que buscaba para ese diálogo.

Esta capacidad de despertar un intenso deseo de pronunciar las palabras en voz alta es, a fin de cuentas, lo que caracteriza a una obra dramática. El texto teatral pide a gritos una voz (ni modo: ya estamos no-