

Discurso de ingreso en la Academia Argentina de Letras de Rafael Spregelburd

11 de septiembre de 2025

## Las palabras de los otros

Una reflexión sobre el sujeto que habla en teatro y las palabras que usa y que lo usan

\*

### PRESENCIA

Que hablamos palabras que son de otros es una verdad de Perogrullo y no voy a acometer la faena de demostrar lo obvio: que el lenguaje es anónimo, social, improbable, irregular, mutante, inabarcable y todo aquello que ya sabemos y tememos de él. La lengua de los argentinos encuentra en esta Academia rituales de diversos tipos y hoy me toca el honor de proveer uno de estos. Desde mi cómoda perspectiva, en vez de hablar del lenguaje o de las palabras en general voy a hablar de las palabras que ocurren en el teatro, que es mi especificidad y que probablemente sea al mismo tiempo una de las flexiones más inespecíficas de todas las que le toca hacer al lenguaje.

La virtualidad del teatro se parece más a la de la vida que a la de las palabras. El teatro –ya quedó claro luego de años de teoría posdramática- no es un acto completamente lingüístico; afortunadamente está contaminado de otras disciplinas, como la música y la plástica, y en el teatro la palabra escrita tiene la habilidad –si no la obligación- de denotar muchas veces lo contrario de lo que dice.

Como destacaba Susanne Langer en "*Feeling and Form*"<sup>1</sup>, la virtualidad del teatro es la de una "vida virtual futura", dado que mientras asistimos a los acontecimientos que se despliegan en tiempo real, a diferencia de la novela, no percibimos tanto una vida virtual pasada que nos es contada como si hubiera terminado y hubiera quedado escrita (una novela) y cuyo final está estampado para siempre de un único modo en la última página sino que lo que realmente da forma al teatro es la generación de expectativas: lo que va a pasar se puede desplegar en cualquier dirección, porque aún no ha ocurrido. Es el despliegue del destino ante nuestros ojos, un destino potencial, bifurcado con cada réplica. La vida potencial es casi más importante que la representada, que suele ser tosca y se basa en rudimentos escénicos muy elementales. Es una ilusión óptica, claro está, porque los actores ya tienen ensayadas las palabras que dirán, pero casi todo su trabajo consiste en hacernos creer que ellos tampoco conocen el destino; que el destino no está escrito.

Que el destino no está escrito.

---

<sup>1</sup> Susanne Langer (1895-1985), "*Feeling and form: Feeling and form: a theory of art*", 1953, Publicado en New York por Charles Scribner's Sons.

Mi destino probablemente no era estar acá. El destino de José María Paz, cuyo sillón ocupo ahora, seguramente dio mil vueltas hasta acomodarse a él. Extrañas circunstancias, que me honran y me apabullan, me tienen -contra todas las fuerzas de lo que yo suponía era mi destino- ingresando a esta Academia de Letras. Y es una rara ocasión la de poder honrar este ingreso con un discurso que –tal como sucede en el teatro- es dicho en *presencia*. Las palabras que pronunciaré esta tarde tienen una característica muy singular. A pesar de haber sido escritas previamente, sólo parecen vivir cuando se las digo. Es decir, que este acto de enunciación requiere una reunión, que es esta, en unas condiciones específicas, que son estas, en un momento particular, que es este, y como verán, siempre uso un deíctico, “este”, que antes iba con tilde y ahora ya no, y que sólo tiene un significado real cuando el presente lo indica y lo define. Me interesa señalar esta obviedad porque la palabra teatral, que es objeto de esta breve alocución, es también siempre deíctica, y esa es una diferencia que no pocos autores de prosa o de poesía pasan por alto cuando quieren escribir teatro.

En “Tirria”, una comedia de Lucas Nine y Nancy Giampaolo en la que actúo en estos días, interpreto a un padre de familia de la alta burguesía argentina en la década del 30; es una familia venida a menos que sueña con restituir un orden pasado. En una de mis líneas, mi Clorindo Sobrado Alvear piensa en voz alta y dice: “Una vida más plena. ¡Si supieran cuántas veces lo he anhelado! Iniciar una vida más plena. Pero aquí, entre los nuestros, en nuestra querida Argentina”. La réplica no tiene nada de particular, salvo por el hecho de que las palabras “aquí”, “los nuestros” o incluso “nuestra querida Argentina” van acompañadas de gestos complejos, una secuencia de gestos –digamos- tensos, que no puedo repetir ahora en frío. Cuando se dice “aquí” en teatro, ¿qué significa exactamente esa palabra? Porque cualquier actor, incluso uno de una torpeza como la mía, puede mostrar que “aquí” es dos cosas: el supuesto lugar de ficción en el que está su personaje y también el lugar real sobre el escenario, o en la sala, o incluso de frente a unos espectadores que lo miran. “Aquí” es una bomba de hidrógeno que entra en una reacción en cadena y comienza a abarcar todo el espacio que el gesto quiera señalar; entonces hay al menos dos “aquíes” (el de Clorindo y el del actor que lo trae a la sala) y si uno es cierto el otro debe -por fuerza- no serlo. Todo deíctico en teatro funciona como una pequeña caja de Schrödinger con un gato dentro vivo y muerto al mismo tiempo. Mi decadente Clorindo, que sueña y se disfraza con una Europa que anhela ser, no sabe decir con honestidad “nuestra querida Argentina”, y se le nota. La risa del público surge sin que ninguno de nosotros se preocupe por explicar qué la provoca. Se trata de un *koan* conceptual, una de esas paradojas de información pura y dura que son las que hacen que las computadoras se cuelguen. La risa es el fusible que permite liberar el excedente de energía acumulada en esa tensión mental insoluble.

Para poder decir estas palabras –tal como suele suceder en el teatro contemporáneo, que ha derribado hace tiempo la cuarta pared y que hizo de ese derrumbe su gramática- además de estar en presencia, es también necesario que yo los mire a los ojos; pasa en la obra que hago cada noche y pasa también ahora. Estas son palabras “en presencia”. Hoy en día se da una saturación inédita de palabras, pero sabemos que el noventa y nueve por ciento de las atrocidades que con ellas son escritas en redes sociales seguramente no se pronunciarían si sus emisores estuvieran mirando a los ojos a sus receptores; por vergüenza, por decoro, por cobardía o por honestidad. La honestidad de no exagerar. Además de la deíctica, esta segunda condición, la de responsabilidad, es la que me gustaría señalar como puntales de la frágil,

etérea arquitectura que se monta y se desmonta cada vez que asistimos a una pieza teatral. Soy responsable porque además de decir estas palabras debo poner mi cuerpo detrás de ellas, y cuando las palabras se hayan consumido en las vibraciones del aire, mi cuerpo quedará para defenderlas, para sostenerlas, o en el peor de los casos, como testimonio estatuario y postrero de algo dicho y sepultado.

Primero: deíctico absoluto; luego, responsabilidad presencial; y en tercer lugar quiero aludir también a un proceso químico imaginario en la enunciación de las palabras, tanto ahora como en teatro: podríamos hacer una comparación forzada y acordar que “decir” palabras es como “quemar” palabras. Las palabras son el combustible del discurso, de estas ideas, que provienen de un universo conceptual en mi interior y que para poder llegar a otros deben pasar por la forma de una energía prácticamente no renovable: cada palabra es una producción fisicoquímica de un organismo vivo.

Digamos que quemo unas palabras en este acto que tiene mucho de ritual y lo que ustedes ven con sus oídos es la fosforescencia que produce esa combustión. Las palabras de este escenario son cometas encendidos dispuestos a chocar contra la platea de la Academia Argentina de Letras, una institución creada en principio entre algodones reales y castellanos para velar por la correcta construcción de –acaso- un diccionario.

El diccionario. Si habré escrito sobre él. No tengo obra en la que el temido diccionario no proyecte su sombra tenebrosa. Esa máquina milenaria, complejísima, inabarcable, de aspecto infinito que nos tiene aquí reunidos. Me aterra lo que sé, y lo que sé es que el mundo real está hecho de prácticamente todo aquello que no ha entrado aún en el diccionario. Como dijo de cien formas diversas el poeta y filósofo Eduardo del Estal: “La realidad es la resistencia de las cosas a todo orden simbólico”, es decir, la resistencia de las cosas a lo que decimos de ellas.

En estos momentos, mientras hablamos aquí, unos científicos en el fondo de un pozo en las sombrías montañas suizas, siguen usando otra máquina -un acelerador de partículas, o algo así- para dar alguna explicación a las teorías que sus palabras les han permitido construir y de las que nosotros, hombres y mujeres de letras, entenderemos siempre poco y nada. Sin embargo, hay una cosa que sí entendemos. El **nombre** que estos científicos, nuestros contemporáneos, han querido dar a esta pieza clave, a este bosón de Higgs que están buscando afanosamente es “la partícula de dios”. Si bien es cierto que esta partícula podría tener que ver con alguna que otra explicación sobre la materia pequeñísima, la energía de ondas, los fotones intermitentes o la mismísima creación, todos asuntos vinculados a un posible dios, la verdad en minúsculas es mucho más ramplona. Dado que la partícula precisamente no tenía nombre (porque aún no existe) los científicos, todos expatriados de Babel, hablando cada uno en su propia lengua y comunicándose en un inglés de paso en las profundidades helvéticas, que son incómodamente tetralingües, empezaron a llamar a este bosón de Higgs que no aparece por ningún lado “*the goddamn particle*”, es decir, “la partícula esa de mierda”, o más literalmente, “la partícula por dios maldita”. La elipsis o síntesis que sobrevino en los instantes posteriores a este nombre, explosión más definitiva que el Big Bang, redujo y fijó la palabra en un equívoco lamentable, que yo celebro con villanía: de ser “la partícula que dios ha condenado” (“*the goddamn particle*”) pasó a ser, quitando un adjetivo

que es mala palabra sin serlo, “la partícula de dios” (“*the God particle*”), como si de su mismísimo Adán se tratase.

El entremés es ejemplar. Y confieso que no me parece una excepción sino una regla: cada vez que debemos inventar una palabra, o cada vez que advertimos la falta de una palabra para un concepto que se ha adelantado a ella (la resistencia delestaliana del mundo a lo que decimos de él), nos enfrentamos al desafío de ver cómo unos hablantes específicos, en un momento dado, bajo unas presiones dadas —es decir, acosados de deícticos que después todos harán como si nunca hubieran estado—, lograrán que una palabra que para mí podría contener muchísimas connotaciones se convierta en *una*, con una sola denotación más o menos universal. De allí, al diccionario. Y asunto cerrado.

En la Academia Argentina de Letras, igual que en la Real Academia Española, se ha considerado que los dramaturgos podemos venir a colaborar con las definiciones de algunas de estas palabras y yo siempre he pensado que tal vez sea porque nuestra forma de escritura es una muy peculiar: se trata de escribir en un modo puramente oral. Esto no es nuevo. Proviene de las epopeyas griegas clásicas, donde rima y métrica eran aliadas sine qua non de la memoria. Las mejores y más precisas explicaciones de un texto técnico o las más polisémicas y seductoras ideas bosquejadas en una novela deben —para convertirse en réplica teatral— pasar el examen de la oralidad pura: ¿cuánto tiempo tiene un oyente para asimilar la carga de información que contiene la frase, sin repetírsela ni releerla? Asimismo, ¿cómo debe sonar en el aire para que un actor pueda memorizarla y las palabras no se peleen entre ellas, que es algo que cuando sucede por escrito no tiene tan graves consecuencias? Dado que las posibilidades de pasar esa prueba son pocas, sobre todo cuando el texto es verdaderamente interesante, los dramaturgos aprendemos a explotar otros aspectos del mensaje, y poco a poco lo denotado empieza a eclipsarse en favor de otras operaciones de sentido. El texto teatral suele bullir de malentendido, de equívoco, de subjetividad, de efectismo, todos ingredientes de una función diferente a la de la estricta comunicación: la de señalar hacia la fuerza ausente. Un abismo detrás de las palabras, detrás de lo decible.

\*\*

## DOS MANOS

Un dramaturgo, decía, preocupado por las palabras cuando se manifiestan como oralidad pura, viene a ocupar el sillón número 20. El de José María Paz. El General Paz. El Manco Paz.

Me gusta pensar que él también llegó a ese sillón haciendo un poco de trampa. Aún hoy me resisto a definir a Paz como escritor, sobre todo cuando ni Borges, ni Bioy, ni Cortázar tienen nombre de sillón. La estabilización de estos muebles se remonta a un período algo paleolítico de nuestras letras y hay algo encantador en ello. Al momento de la fundación de esta Academia se decidió considerar las “Memorias” de José María Paz como una inmensa obra literaria, y pienso que es lógico si pensamos que a la sazón el país estaba mucho más urgido por forjar su forma que su vacilante campo literario.

Si se trata de reflexionar sobre las palabras de los otros, me veo inclinado a indagar qué vínculos unen a este Paz y a este Spregelburd. Me siento un poco azorado, como Mariano Llinás al inicio de su obra “Concierto para la batalla de El Tala”, cuando mira la pampa por la ventana de su auto y le cuesta creer que hasta hace no muchos años esos paisajes camino a Mar del Plata estaban regados de caudalosa sangre argentina.

Militar, unitario, guerrero, José María Paz nació en Córdoba el 9 de septiembre de 1791 y murió en Buenos Aires el 22 de octubre de 1854. Su vida fue infinitamente más intensa que la mía. Sus palabras no podrían ser para mí más “de otros”, del mismo modo que mis palabras, a él, no le podrían sonar, hoy, aquí, más ajenas. Detengámonos un momento a pensar en esta locura: en cuánto no nos parecemos José María y yo, porque el azar de esta superposición, como en teatro, no puede sino crear algún tipo de metáfora. O de burda comparación. Una vez más, cito a Del Estal con una de mis frases preferidas para ejercer algo de *bullying* contra la metáfora pura, la impura y la comparación: “Es la misma paranoia de la entomología: ver siempre en lo otro lo semejante”.

Para empezar, yo sigo teniendo dos manos. En 1815, en cambio, una bala recibida en el brazo derecho en la batalla de Venta y Media mancó a Paz para siempre. A pesar de su bravura, de su insuperable habilidad como estratega, del temor que infundía en sus adversarios (Facundo Quiroga, Estanislao López o Juan Manuel de Rosas) esta bala logró un giro en el destino: su nombre cambió para siempre. Si queremos saber a qué Paz nos referimos, decimos “el manco Paz”, como si el adjetivo -en la discapacidad- fuera a cristalizar una vida para siempre, mucho más que su obra, sus batallas o su tesón.

Como si no fuera bastante, un nuevo sortilegio del lenguaje habría de volver a tocar a nuestro Paz: acérrimo unitario, es de un sarcasmo ejemplar que la pomposa avenida que separa a la Ciudad de Buenos Aires del resto de la Argentina sea justamente la Avenida General Paz. Un acto de bautismo que me hace creer por un momento que alguien pensó esa broma macabra cuando puso nombre a la avenida. Pero después me acuerdo de que hay calles sin ningún sentido, y quiero decir ninguno, como la calle Mom, y prefiero a atribuirlo entonces a una laboriosa faena del azar. El mismo azar que me tiene ahora frente a ustedes, el que también puso a ocho personas antes que a mí en la misma situación de enunciación –tan parecida y tan distinta-. El 12 de septiembre de 2024, hace justo un año y un día, en la sesión N° 1545<sup>a</sup>, me convertí en el noveno Elegido Académico de Número para ocupar el Sillón N° 20, “José María Paz”, pero éste había pertenecido anteriormente a otras personas y cuanto más indagamos la cuestión más absurdo parece todo esto.

El primero fue Martín Gil. Nacido en 1868, en Córdoba al igual que Paz, murió en 1955. Fue abogado, político, escritor, astrónomo y –sobre todo- uno de los primeros meteorólogos del país. Sin duda, comparto con él un asombro por las ecuaciones de Edward Lorenz, aquel otro meteorólogo que intentando dar con una fórmula para predecir el clima accedió sin querer a las claves del cálculo iterativo y de la mal llamada Teoría del Caos, de la que -como sabrán- soy un devoto importante.

El segundo académico en este sitio fue Francisco Romero, un filósofo nacido en España y radicado en la Argentina, que murió en octubre de 1962. Se sabe que entre 1928 y 1946 fue profesor en las Universidades de La Plata y Buenos Aires, pero renunció –según dice Raúl

Castagnino en su homenaje, debido a su ética profesional y dignidad de demócrata- para volver a la docencia en el 55, sí, con la Revolución Libertadora. Si bien era nacido en Sevilla, compartía con José María Paz su paso por el ejército argentino. Conmigo creo que no compartiría casi nada.

El tercero fue Miguel Ángel Cárcano, otro cordobés, y ya son tres, nacido en 1899 y fallecido en 1978. Fue miembro de cuatro academias: Letras, Historia, Ciencias Económicas y Agronomía y Veterinaria, una erudición envidiable que –para mi pesar- lo llevó a ser diputado del vicepresidente Julio A. Roca e integrar la comitiva que firmó el ruinoso Pacto Roca-Runciman, por el cual supimos vender carnes a Inglaterra a cambio de no entorpecer el desembarco de las empresas británicas. Sus buenas labores para obstruir la industrialización de nuestro país lo premiaron con el cargo de embajador en Londres, no casualmente bajo tres gobiernos de facto. Espero que al menos su obra literaria –que desconozco- haya sido apabullante.

El cuarto trae buenos augurios: es el popular Luis Federico Leloir, nacido en 1906 en París de casualidad debido a un viaje de su padre que fue a hacerse operar debido a una dolencia. Según se sabe, también por accidente inventó la salsa golf urdiendo mayonesa, ketchup, cognac y salsa tabasco y la nombró así en honor al Golf Club de Mar del Plata. Pero sus aportes no terminarían allí. Resulta que sus comienzos en la Facultad de Medicina fueron mediocres; sus notas no eran muy buenas y tuvo que rendir cuatro veces la materia Anatomía. Y aquí es donde Leloir se empieza a poner muy interesante. Luego de recibirse con esfuerzos sobrehumanos, Bernardo Houssay habría de convertirse en su tutor de tesis, que resultó premiada a pesar de sus falencias en matemática, biología, física y química –o sea, en todo- por lo que decidió cursar materias como oyente en la Facultad de Ciencias Exactas de la UBA. Para quienes aún tengan alguna duda sobre el valor de la educación pública. La lista de cosas que Leloir descubrió en ese campo de la medicina que tanto se le había resistido es interminable. El día de su muerte, el 2 de diciembre de 1987, yo estaba terminando el secundario –con notas excelentes, en cambio- y se decretó día de luto nacional por su partida. Una vez, en 1943 Leloir dejó el cargo que tenía en la UBA en solidaridad con su mentor Bernardo Houssay, expulsado de la Facultad de Medicina por firmar una carta pública en oposición al régimen nazi de Alemania, en tiempos del gobierno de facto de Ramírez y Farrell y tuvo que buscar trabajo en la Universidad de Saint Louis, en Estados Unidos, con lo cual sus palabras –y sus acciones- de alguna manera vinieron a hacer de justo contrapeso de su antecesor Miguel Cárcano en este superpoblado sillón de José María Paz.

Delfín Leocadio Garasa, el quinto, nació el 5 de marzo de 1921 y fue el primer escritor propiamente dicho que no fue ni militar, ni unitario, ni astrónomo, ni economista, ni farmacéutico, ni inventor de salsas. Diplomado con Medalla de Oro en la Universidad Nacional de Buenos Aires en 1942, fue docente y escribió libros, como casi todos los que estamos hoy en esta Academia, ya tal vez sea por ello que es difícil compartir mucha más información sobre él. Quizás no hizo más que escribir libros, algo que a los biógrafos les resbala. Fue declarado Ciudadano Ilustre del Partido de Tigre en 1993 y casi no llegó a disfrutar de esa distinción, porque murió el 6 de agosto de ese mismo año.

Ya más cerca de esta tarde, Horacio Castillo, el sexto, fue nuestro primer contemporáneo. Nació en Ensenada el 28 de mayo de 1934 y murió muy cerca, en La Plata, el 5 de julio de

2010. Fue escritor, poeta y ensayista pero también abogado (como si alguna desviación hubiera que tener para ocupar este sillón). Se dedicó también a la traducción de poesía griega, una afición que puede contar tanto como especificidad de las letras o como rotunda desviación.

La séptima es también la primera mujer, Élida Lois, destacada doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), especializada en filología hispanoamericana y crítica genética, ha sido maestra de muchos de los aquí reunidos, lo cual explica la enorme congoja que sobrevoló esta Academia semanas atrás con la noticia de su partida. Había nacido en Buenos Aires el 16 de junio de 1939 y desde 2019 se había retirado como académica honoraria.

La octava fue Beatriz Curia, Doctora en Letras, especialista en literatura argentina y en crítica genética, que nació en Buenos Aires el 17 de noviembre de 1944 y que renunció casi inmediatamente a esta Academia por motivos personales.

Salvo por este último caso, la historia de este sillón, como toda historia, me presenta un inquietante panorama en línea recta hasta el apagón final. Claro que no es culpa del sillón, sino de la entropía y de la historia, que todo lo encauzan y que todo lo explican al partir de un acto final, la muerte, que cierra unas vidas formidables. Pero esta forma rectilínea de entender nuestra finitud también celebra intensamente la vida, los momentos de lucidez y de alegría en los que el sillón se mantiene ocupado por alguien, alguien que contamina de palabras propias el eco reverberante de las palabras de todos los otros que lo han precedido y que lo seguirán, como esas llamas que otorgan continuidad a las fiestas olímpicas y de cuya continuidad cualquier persona razonable ha dudado alguna vez. ¿Quién guarda la llama en el cuarto oscuro de las llamas cuando no se la está exhibiendo?

El sillón de Paz deja de ser el sillón de Paz para convertirse en el nombre de una cosa. Este es un proceso al que están sometidas todas las palabras, que viajan por el espacio a velocidades variables en dirección opuesta a su origen. Si de palabras de otros nos toca hablar, traigo a colación que en chino clásico, un otro ejemplar, el ideograma para representar la palabra “barato” es el dibujo estilizado de una mujer bajo un techo, dado que, en el origen de la definición, “no hay nada más barato que tener una mujer en la casa”. Según he consultado, ningún chino que haga uso del ideograma ve ya la aberración que le da forma; sólo ve el significado y su utilidad. Pero para un observador desprevenido, origen y destino de las palabras de los otros pueden ser la misma cosa, y nuestra razón occidental y de este siglo se horroriza ante la génesis de este concepto.

Quizás la fábula más extravagante que me haya sido dado concebir en relación a las palabras de los otros es la historia de la lengua de los eblaítas, unos otros formidables que inventé laboriosamente en mi obra “Spam”, del año 2012. Creo que el 2012 fue un año muy especial para mí. Para la cultura maya era el fin del mundo; en casa en cambio nacía mi primer hijo, Antón. La idea de nacimiento y la de apocalipsis llegaron como vecinas inmediatas a esta obra. En ella, interpreto a un lingüista napolitano, Mario Monti, que no ha sido muy honesto al plagiar y seducir a una alumna suya y al que se le va la vida tratando de dilucidar la curiosa lengua del pueblo eblaíta, en la antigua Mesopotamia. Cito de “Spam”:

**Documental:** Los eblaítas, en las inmediaciones de los acadios, no conocían las preposiciones, pero en cambio gozaban de un léxico riquísimo, el más rico del que se tenga memoria en la historia de las lenguas. Veamos cómo funcionaba, al menos mientras duró. Sus sustantivos comunes no eran mucho más numerosos que las cosas que su mundo antiguo podía haber creado. Animales conocidos, accidentes geográficos (tenían diecisiete palabras para decir “arena” lo cual no es de sorprender si pensamos que su sitio era el desierto) elementos para la construcción, alimentos básicos, razas de camellos y jamegos, relaciones de parentesco, tinturas y colores (que se hallaban en el límite semántico entre sustantivo y adjetivo) y no muchas más cosas. Las palabras “roca” y “piedra” eran la misma, las frutas escaseaban y existen registros sólo de “manzana”, algo parecido a “pera”, “tomate” –que era ingerido como fruta- y una variedad de uva chinche silvestre y diminuta que ellos conocieron simplemente como “uva”. Escaseaban también los sustantivos abstractos. Palabras tales como “alma”, “fidelidad” o “selenita” no existían, quizá porque no conocían el concepto del alma, de la fidelidad o porque no creían que la Luna gozara de habitantes, o bien porque el concepto era descripto por sustantivos similares que en realidad, a nuestros ojos, querrían hoy decir otras cosas. La palabra “desinterés” por ejemplo, era reemplazada por la frase “cauce de río seco”, que cumplía con ambas funciones a la vez. No obstante, y tal vez justamente por no gozar de una gran paleta de sustantivos abstractos, los eblaítas desarrollaron un sistema inagotable de sustantivos preposicionados. Es decir, que la palabra “casa” (“merodees-muttää”) no podía usarse en la expresión “en casa”, ya que el concepto de “en” tardaría aún siglos en forjarse, en virtud a la influencia de lenguas circundantes o invasoras.

**Monti:** Todas las lenguas circundantes son, en rigor de verdad, potenciales lenguas invasoras.

**Documental:** De esta manera “en casa” era para los eblaítas curiosamente un nuevo sustantivo que describía “un alma que se encuentra

con la disposición de estar en casa”, y que poco tenía en común con la raíz auténtica de “casa”.

Esta palabra, que se escribía “urbatorlaändme”, contenía sonidos relacionados no con “merodees-muttää” (“casa”) sino con “interior de las ventanas” (“bator”), “llama encendida” (“laän”), “agua acumulada en cuencos” (“ur” o “pûr”, dependiendo de si el cuenco estaba lleno o estaba a la mitad), “alacena o frigorífico de sombras” (“dme”). “Ur-bator-laän-dme”.

(...)

Pero la mayor singularidad de esta lengua extensísima en palabras era la del uso de lo que hoy entenderíamos por la preposición “entre”.

Definida como aquello que designa el espacio entre un sustantivo y otro sustantivo, su uso era complejísimo.

Por ejemplo, para decir que algo se encontraba entre una piedra (“tût”) y una uva chinche (“genito”), la nueva palabra no resultaba en absoluto de una combinación de los significantes de las dos, sino –como hemos explicado- de una palabra que –instintivamente- pretendía dar cuenta de las sensaciones linguales del “estar entre” ambos sustantivos. En el caso de “tût” y “genito”, la palabra asombrosamente precisa que surge de entre ellas es “drevhir”.

El diccionario eblaíta, merced a esta habilidad combinatoria, era extensísimo, y al estar tallado en roca en sitios públicos para la consulta masiva y eficaz de todos los hablantes, muy pronto toda Ebla y otras pequeñas ciudades comenzaron a ser de manera íntegra soporte de este listado interminable de conceptos, porque se empezaron a usar las paredes de cuanto edificio disponible estaba a mano.

(...)

Si bien era lícito determinar palabras nuevas para conceptos tales como “el espacio que hay entre una hoja de parra chinche secada al sol” y “un plato que sirve de base de un cuenco semillero”

(“bessdifortêntre”, en este caso),  
 luego se debía tener en cuenta que eventualmente  
 podría darse el caso de un hablante  
 que necesitara un término  
 para describir el espacio entre, por ejemplo,  
 una “mano” (“debita”) y un “bessdifortêntre”,  
 es decir, el nombre de aquel espacio  
 entre la mano (en movimiento o no)  
 y el lugar aproximado entre la hoja de parra y el cuenco y las semillas.  
 Un espacio que no tenía nombre en persa, ni en griego, ni en hebreo.

Como verán, esta lengua inventada en la ficción funciona un poco con una dimensión fractal (dimensión que yo les sospecho un poco a todas las palabras): siempre es posible encontrar entre una palabra y otra un nuevo matiz que nos obliga a inventar un término nuevo. Esa génesis infinita se presenta como absoluto desorden. Y sin embargo, cada vez que intentamos aprender una lengua nueva, o sea, las palabras de los otros, olvidamos cuán absurdo es el desorden del propio lenguaje.

Pues bien, al actor en escena esto le sucede como regla de vida. Sus modos propios de habla desaparecen en favor del texto que le toca recitar; y mientras se empapa de esas palabras, mientras habla en palabras de otros, una parte de su cerebro fantasea con ser otro. Con ser el personaje. Esta fantasía es la clave de la emoción. No me atrevería aquí a cuestionar las técnicas que rigen el trabajo del actor, y que han cambiado mucho desde aquella memoria emotiva puesta en fórmula por Konstantin Sergueievich Alexeiev, que operó bajo el seudónimo de Stanislavski. Pero la emoción, después de la memoria, es una de las habilidades que los humanos no actores consideran admirables en quienes nos dedicamos al oficio. Muchos se maravillan con que un actor sea capaz de llorar con lágrimas reales ante una situación irreal. El primero en admirarse, de hecho, es Hamlet, que no es real, cuando ve que los cómicos, tampoco reales, que representan “La ratonera” en palacio son capaces de estremecerse y emocionarse de verdad ante el conflicto de mentira, mientras que él mismo, Hamlet, que vive ese conflicto en la vida dizque real, es incapaz de conducir sus emociones y mucho menos sus acciones. Me gustaría arriesgar hoy que la emoción de la que somos capaces los actores tiene tantas explicaciones como seres sensibles haya, pero yo recomiendo mucho en mis clases de actuación dejarse guiar por la emoción a la que conducen las palabras *per se* cuando están bien elegidas. Hay una belleza propia en cada texto; descubrirlo es un viaje emocionante. No hace falta pensar en otra cosa, como sugiere a grandes rasgos la técnica de la memoria emotiva, sino pensar intensamente en eso que otro ha decidido decir, sobre todo si ese otro ya no está, y hacer sonar sus palabras es traer a la vida algo perdido, revertir la flecha tenaz de la entropía.

El teatro nos presta el punto de vista de otra vida, lo cual ya de por sí es muy emocionante. También es emocionante saber que hay una única ocasión para decir esas palabras; luego de ser dichas, de ser quemadas, se extinguirán en la continuidad de la obra, con lo cual decir es sentenciar a muerte. Y eso es tan emocionante como graciosísimo.

Quiero mencionar otro caso extremo de adopción teatral de palabras ajenas. En “La paranoia”, una obra que estrené en 2007, la acción se desarrolla en un futuro remoto, muy remoto, digamos dentro de 35.000 años, con lo cual muchas categorías han cambiado. Un grupo de elite muy mal armado debe salvar a la tierra de las amenazas de unos seres intergalácticos, que se hacen llamar a sí mismo “las inteligencias” y que –hartas de toda la ficción que han consumido de la Tierra- ahora quieren más, y quieren distinto. Si la Tierra no les provee algo nuevo, algo distinto, van a destruirla, porque no tiene ningún otro uso. Este grupo lo constituyen: un coronel que se disfraza de monja para imponer respeto, una escritora que ha terminado por plagiar a sus imitadores –a los que les iba mejor que a ella-, un matemático que no sabe dividir, un robot (una robota) que está convencida de haber sido abandonada por un marido que jamás tuvo más que como algoritmo y un astronauta que ha que ha hecho un viaje muy traumático al espacio exterior. En este futuro han ocurrido algunas calamidades, gran parte de la Tierra está bajo las aguas, por ejemplo, y ha habido también una “revolución femínea” por la cual se han impuesto fornidos resarcimientos. Aquí todos los plurales que incluyan al menos un elemento femenino deberán declinarse en femenino, que ahora sería el neutro. Todo esto se escribió unos años antes del lenguaje inclusivo, lo juro. Así, por ejemplo, cuando dos actores varones están en escena, pueden decir “nosotros estamos cansados de tener que juntar nuestros calzoncillos”, pero si se sumara al menos una actriz a la escena, deben decir “nosotras estamos cansadas de tener juntar nuestras bombachas”, cambiando de género para hablar de sí mismos y de sus cosas. Claro, como se habrán dado cuenta, eso es lo que las mujeres hacen permanentemente cuando hablan castellano y hasta hace poco nadie lo había notado. Las mujeres son capaces de hacerlo sin darse cuenta. Los tres hombres de la obra tuvimos que “aprender” a hacerlo. Era enloquecedor, sobre todo en la velocidad. Hablar en femenino era fácil, ya que se trata de cambiar una convención por otra. Pero hablar a veces en femenino y a veces en masculino nos llevaba a cometer todo tipo de errores. Las palabras de las mujeres no son como las de los varones, al menos en ese sentido. Y una vez más señalo a la actuación como una adopción de palabras ajenas.

Como se podrán imaginar, la epopeya de “La paranoia” termina mal, muy mal para nuestras heroínas. Y nuestros héroes. Lo mismo les ocurre a los eblaítas, cuya extinción puede estar directamente relacionada a su manera de nombrar las cosas. Cito el final de la anécdota de la lengua de los eblaítas en “Spam”:

**Documental:** La velocidad del crecimiento de palabras fue, en un momento de la ecuación demográfica fluctuante, críticamente superior al crecimiento poblacional del núcleo de Ebla. No habiendo edificios que se pudieran construir a tiempo para satisfacer la necesidad de nuevas palabras entre las palabras viejas que los habitantes requerían para comunicarse y entenderse algunas de estas palabras comenzaron a escribirse directa y urgentemente en las arenas, por lo que hoy se han perdido todas. Como la Suecia antigua, que era toda de madera y se quemó. Escribir un diccionario en la arena

debería contarse entre las siete maravillas del mundo antiguo  
 y sin embargo hoy casi nadie recuerda esta proeza.  
 Cuadrillas especialmente formadas de escribas velocísimos  
 tenían la misión de humedecer esta escritura con el agua  
 (tan escasa en la región)  
 y renovarlas a diario para evitar que el viento las desmenuzase.  
 Según se sabe, el poema testimonial de “La sed de Argguttimal”  
 describe el padecimiento de Argguttimal, el viejo,  
 que pide agua a los escribas porque se muere de sed frente a su casa,  
 y ellos prefieren usarla en la conservación de palabras  
 como “dennebetes” (espacio entre una cebolla cruda  
 y una cebolla semicocida en el vapor),  
 o “mattëë-figghuyaid” (espacio entre la huella de una rueda  
 y un simple dennebetes).

La proporción entre escribas y soldados  
 se inclinó rápidamente en favor de los primeros.  
 Los soldados se hacían escribas,  
 los príncipes se hacían escribas,  
 los herreros se hacían escribas.  
 las mujeres se hacían escribas,  
 La ciudad quedó indefensa ante el ataque  
 de Sargón y sus acadios,  
 que tenían un lenguaje muy básico, muy tosco,  
 con el que era prácticamente imposible  
 conformar cadenas de conceptos, o ensayar la poesía.  
 Los acadios y los nómades semitas  
 siempre se habían manifestado como vecinos amigables,  
 y admiraban en secreto y con vergüenza  
 el crecimiento desaforado de la cultura colindante.  
 Pero en circunstancias que se desconocen,  
 y en virtud de detonantes muy inciertos,  
 en el siglo XIX Antes de la Caída de Ur,  
 todo el mundo conocido invadió Ebla,  
 tal vez porque era fácil,  
 y arrasaron con los arenales,  
 y asesinaron a todos los eblaítosparlantes,  
 que buscaban humedecer las palabras escritas en la arena  
 con su propia sangre testaruda.  
 (...)  
 El uso del salvaje idioma acadio  
 se extendió luego por todo el mundo conocido a la sazón.  
 Y si bien es cierto que sabemos poco y nada  
 de la lengua eblaíta y su final,  
 es de notar que la otra civilización,

la de los ejércitos, las sílabas, los carros,  
 se extinguió también como otras tantas.  
 Así que no podemos deducir gran cosa de estas formas de vida del pasado.  
 Y sólo podemos vivir en el presente.  
 Y toda historia es poesía.  
 Todo es poesía.

\*\*\*

## MARISA

Pero a lo que iba. Hoy vengo en realidad a hablarles de Marisa.

Marisa es mi profesora de *stretching*, una actividad que les suena mucho más científica en inglés a los dueños del gimnasio donde me mato. Decir que hago “estiramientos” puede sonar confuso, porque no es algo que uno haga, ¿no? Entonces hago *stretching*, con señores y señoras –sobre todo, señoras- que se ve que ya no llegan a los lugares a los que antes llegaban, como alacenas o tobillos.

Pues las clases se desarrollan así: Marisa se para delante de todos y nos mira a los ojos. Muestra lo que hay que hacer y nosotros lo repetimos. Pero la proxémica y la simetría nos juegan una mala pasada: como queda de frente a nosotros, su derecha es nuestra izquierda. Y viceversa. Así que Marisa, para evitar que derecha o izquierda se malinterpreten, hace una cosa que me tiene desesperado. Levanta su brazo izquierdo y dice derecha; gira hacia la derecha y dice izquierda. Ha aprendido a alterar estas palabras y las aplica sobre su propio cuerpo (y no los otros) con maestría envidiable mientras dura la clase. Podría haber elegido palabras nuevas para todos, por ejemplo, llamar “Medrano” a la extremidad más cerca a nuestra izquierda (su derecha) y a la calle Medrano y llamar “Acuña de Figueroa” a la extremidad opuesta, más cerca de la calle Acuña de Figueroa. A pesar del ridículo de esta denominación, se trataría de instancias universales y útiles, al menos allí, regidos por los deícticos del aula, en esa burbuja de sentido que es la hora de *stretching*. Pero no; ella eligió el camino del sacrificio y cedió su derecha y su izquierda al fuego del ritual. No saben la velocidad con la que usa esas palabras, ya sea para referirse a sí misma como a los demás. Yo estoy alucinado. Esperando que se equivoque. Los errores son frecuentes en sus alumnos porque al no haber elegido palabras universales imaginen ustedes lo que sucede con los que llegamos tarde a la clase y ocupamos los costados. O lo que pasa cuando alguno, en el esfuerzo, que es aniquilador, cierra los ojos y sólo escucha “derecha” e “izquierda” y se representa un ideal que al abrir los ojos choca con Marisa, que está definitivamente al revés de lo que las palabras de los otros le señalan.

Para Marisa, que habla un idiolecto, una lengua de una sola persona, como en la poesía, las palabras sirven para todos, menos para ella.

Cuántas veces me he sentido así.

Un día, al final de una clase, no soporto más y me acerco a hablar con ella. Le confieso que voy a traer a colación su caso en un reducto con altísima densidad de lingüistas a ver si podemos

llegar a alguna conclusión. Desestima mi amenaza con una sonrisa. Dice que es lo más natural del mundo en el universo de los gimnasios, que –evidentemente– para mí son una *terra incognita*. Dice que se llama “hablar en espejo” y que es tan natural como hablar castellano. Me resisto a creerle. Al menos, la corrijo, es tan natural como hablar Esperanto, es decir, hablar de manera artificial para solucionar un problema que las lenguas naturales no han cubierto.

Voy a confesarles otra intimidad, para que vean qué tipo de persona ha usurpado el sillón de Paz, que le puso el cuerpo a batallas, a la cárcel en el Cabildo de Santa Fe y a su prima de 14 años, a la que desposó.

En un rodaje largo, con mi amiga la actriz Pilar Gamboa, decidimos medio por casualidad que íbamos a imponer un neologismo. Se ve que estábamos un poco hartos de las horas de espera, o los madrugones, o las llamadas con cambios de planes y de guiones, y acuñamos entre nosotros la frase “tragarse una Topper” para decir “comerse un garrón”. Coincidimos en que tragarse una zapatilla debía ser áspero y desagradable; tragarse una Topper de lona debe ser además muy distinto de tragarse una Adidas encerada y coruscante, porque la Topper tiene algo más barato, más rústico, incluso creo yo que en la vida cotidiana es más probable tener que tragarse Toppers que Adidas. Así que comenzamos a imponerlo. Buscábamos inocentes para hacerlos caer en la complicidad. “Ah, ¿te citaron a las 5 de la mañana? ¡Qué Topper te tragaste, hermano!” O: “No le hagas caso al foquista, no te tragues esa Topper”. Fue completamente inútil. No avanzamos ni un paso. Todo el mundo comprendía el neologismo y respondía con absoluta lógica, pero no logramos el verdadero objetivo: que esta palabra nuestra -que este idiolecto de dos- se hiciera palabra de los otros. Hoy creo no equivocarme al afirmar que nadie en el pequeño ecosistema del cine nacional dice “tragarse una Topper” salvo ella y yo. Naturalmente no pierdo las esperanzas y tal vez si de algo sirve este nombramiento que acepto hoy con humildad e hidalguía es el de untar con una pátina de credibilidad académica a esta ocurrencia tan sincera como necesaria. Sí, los estoy instando a incorporar el lema en sus vidas cotidianas. Van a ver la enorme cantidad de ocasiones en las que podrán utilizar la expresión; este parece un país donde estamos muy propensos a tragarnos muchas Toppers al día.

¿Qué tan anónimo es entonces el lenguaje si un intento cualquiera por imponer desde ese anonimato un cambio en su uso está condenado al fracaso? No. Hace falta algo más que la voluntad de una o dos personas dentro de ese gigantesco anonimato. Hacen falta unas condiciones socioculturales específicas, pero de una especificidad desconocida, para que una palabra esté en boca de todos. Hace falta, arriesgo, un trauma colectivo, que esta palabra venga a subsanar.

Por estas semanas, por ejemplo, la frase “alta coimera” es difundida de manera planetaria porque viene asociada a la música de “Guantanamo”: coincidencia de significantes, condiciones políticas, escándalo mediático, y ritmo tropical logran que un lema se imponga en una comunidad lingüística que poco puede hacer para resistirse. Todo eso es lo que nos faltaba a Pilar Gamboa y a mí. No obstante, ahora que ella es una actriz más famosa y ahora que yo soy Académico de esta prestigiosa casa que empieza a arrepentirse, creo que nuestra suerte puede llegar a cambiar positivamente.

¿Cómo hacer para forzar que mi palabra se convierta en la palabra de los otros? He allí, según mi pobre estudio de campo, una pregunta sin respuesta.

He dicho antes que también la poesía busca hacer un poco lo que hace Marisa: a partir de una sensación única producir un discurso hasta entonces no contenido en el sentido común. O incluso que fuera al revés del sentido común, como en el caso explícito de Marisa, que aprende algo que sabe es al revés.

Esa necesidad, esa urgencia de crear un idiolecto es lo que me ocurre cuando escribo teatro y cuando advierto cómo lo han escrito también los otros que nos han precedido.

Los grandes de la historia del teatro no lo son por haber seguido fielmente los presupuestos de sus épocas, sino por haberlos roto. En escala más pequeña, más personal, las palabras que tengo adentro y que voy a poner en línea de fuego para ser quemadas en el escenario son en principio mías; provienen de mi dolor, de mi miedo, de mi anhelo, de mi memoria, de mi biografía, de mi habla, y –por qué no- de mi lengua, que no es sólo mía pero sí *fundamentalmente* mía. Y sin embargo, en teatro esas palabras mías, tan mías que podrían confundirse con lo confesional, no tienen una voluntad lírica, no buscan expresar cómo me siento, sino que tienen una voluntad fuertemente ritual: la de crear un lazo con el presente de los espectadores. Y cuando digo presente quiero decir presencia.

\*\*\*\*

## MEMORIA

Los actores nos ganamos el pan nuestro haciendo torpes ademanes y hablando todo a lo largo y lo ancho de la escena. Los ademanes y la torpeza pueden ser quizás los propios, pero las palabras son siempre de otros. Somos altavoces disfrazados puestos a difundir a voz en cuello las palabras de los demás. A veces, con suerte, de un autor con el que compartimos comunidad lingüística, giros y frases hechas. Otras veces, en cambio, son las palabras de un autor muerto y entonces liberamos al aire acondicionado de la sala lo poco que de él haya quedado. Las más de las veces, sin embargo, ese autor se ha muerto en otra lengua y lo que repetimos son las palabras de un traductor o traductora, quizá apurado entre un libro de derecho marítimo y unos poemas del siglo de Matusalén. Lo sé porque también traduzco y ya pediré disculpas por ello en otra vida y a otra academia. Y no descarto –lo que es mucho peor- que en un futuro cercano esas palabras que vibran el aire de la sala sean las que nos sugiere un robot que trabaja gratis o casi gratis para nosotros a cambio de su cuota de litio y agua potable, es decir, con el objetivo ya no tan secreto de extinguirnos.

En todo caso, los actores hablamos *profesionalmente* en palabras de los otros. Y quizás por ello se me antojan hoy, que me he propuesto reflexionar una vez más sobre qué cosa sean las palabras, un buen platillo de Petri sobre el que ajustar el microscopio a ver si hemos pasado algo por alto.

A cualquier humano de a pie sorprende el uso que los actores hacemos de la memoria. “¿En serio te aprendiste de memoria todo eso? ¿Cuál es el truco?”, suelen preguntarnos. Nos

hinchimos del mismo orgullo que un ingeniero cuando construye un puente o un científico que descubre una vacuna y sonreímos para asegurar que no hay truco: que los actores simplemente llevamos la palabra “memoria” a un nivel más alto. La ejercemos. La tematizamos. Le fallamos. Le tememos. La honramos. En tanto actor, van de la mano mi amor y mi terror por la memoria, una catedral que está hecha de fragilísimos ladrillos de palabras: si una se cae, nada impedirá que caiga el muro entero. Cualquier técnica mnemotécnica, sea más o menos visual o más o menos simbólica, acaba siempre por constituirse en los nexos ocultos entre palabras que estaban distantes hasta dejarlas pegadas en una línea improbable. Ordenar las iniciales en orden alfabético, asociar con colores, recordar experiencias propias, todo sirve y nada viene garantizado de ninguna fábrica. Cada vez que un actor habla en escena asistimos a un ritual que tiene a la memoria por deidad, la esquiva y titánica Mnemosine, a mitad de camino entre una musa y una máquina calculadora, desposada con Zeus en un acoplamiento interespecies, dado que ella era un *titana* y él un dios, para dar a luz a las nueve musas reales, las que sí tienen una especificidad cada una, a diferencia de la maternal e inespecífica memoria. Y cuando he dicho “titana” seguramente he hecho un ruido adicional, porque la palabra no suena bien y es evidentemente de otros o de otro orden. En un ideal griego, occidental, parece ser necesaria la inespecificidad de Mnemosine para que surjan de ella las nueve musas específicas, las Piérides, que nacieron a los pies del Olimpo, en las periferias de Pieria, ya bien sobre la Tierra, una por cada noche de amor consecutiva entre Zeus y Mnemosine. Siempre me parece digno mencionarlas, para ver cómo se repartían los griegos esas supuestas especificidades nacidas de la memoria, o sea, esas diferencias de virtualidad en cada una de las artes:

Calíope (musa de la belleza, la elocuencia y la poesía épica);

Clio (musa de la historia pero curiosamente también responsable de la introducción del alfabeto, sugiriendo un parecido entre el orden de las letras y la linealidad de los hechos);

Euterpe (de la música, que prescinde de las palabras pero no de la memoria);

Erató (musa de la poesía amorosa o del arte lírico, que –ya ven- tenía una especificidad muy diferente de la poesía épica y si hoy asistimos a una ópera veremos que la sigue teniendo);

Melpómene (musa de la tragedia, siempre representada con un cuchillo en mano);

Terpsícore (musa de la danza pero también de la poesía coral y los coros dramáticos, y nótese de qué manera nace el coro –metonimia del pueblo- siempre asociado a la danza y el sucedún);

Urania (musa de la astronomía y la ciencia exacta, que debía -para el griego- ser antes bella que verdadera, o platónicamente ambas cosas al mismo tiempo);

Talía (la nuestra, musa del arte en general y en particular de la comedia y de la poesía bucólica o pastoril, que evidentemente nada tenía que ver ni con la épica ni con la lírica);

Y finalmente la devaluada Polimnia (musa de la poesía sacra y de los cánticos sagrados).

Pues decía que el actor hace de la memoria un pequeño culto inespecífico. Cuando cursé el secundario en los ochenta todavía nos forzaban a aprender poemas de memoria. Un poema cada quince días. Nalé Roxlo, Rubén Darío, Lorca, qué sé yo. Nos rebelábamos sin parar: ¿para qué sirve aprender algo de memoria? Claro que no se nos enseñaban habilidades mnemotécnicas, y hasta donde yo sé, lamentablemente tampoco se enseñan en ningún conservatorio moderno. A mis hijos tampoco les enseñan ya poesías en la escuela y supongo que nadie se ocupa de explicarles para qué sirven. Más allá de esa cuestión, que se puede zanjar en un acuerdo común entre unos y otros (la poesía no sirve para nada) hay que decir que cada actor hace con el zarpazo rencoroso de la memoria lo que puede y lo que necesita. Gracias a ella, si automatizo lo que debo decir, puedo hacer creer que las palabras escritas por otro me pertenecen cuando actúo, es decir que puedo hacer creer algo realmente increíble.

Se me ocurren –lamentablemente para el poco tiempo que tenemos- infinitas formas de ejemplificar el problema de estar repitiendo de memoria palabras que no son propias, y de la suma de estos ejemplos me parece que no se puede deducir casi nada.

Miren un primer ejemplo. Harold Pinter es un dramaturgo de una precisión monosilábica. Muchas de sus réplicas son apenas un suspiro. Traducirlo supone realmente un dilema, porque cuando un personaje pinteriano dice “*of course*” se me antoja una grosería traducirlo en “por supuesto”. Es una ardua discusión que aún nos enfervoriza a los traductores de teatro. La expresión “*of course*”, que suele pronunciarse “*course*” en inglés británico es un monosílabo que requiere una mínima energía, casi un suspiro para el que no hace falta ningún aire y sí un leve zumbido. Si en cambio alguien en escena debe decir “por supuesto” tendrá que hacerle frente a cuatro pesadísimas sílabas, usar un montón de aire, quemar muchas más calorías y por ende estar mucho más presente que quien exhala un simple “*course*”. Mi único triunfo como traductor debe haber sido el de convencer a Pinter (que casi no hablaba español) y sus agentes de que a veces “*of course*” merece ser traducido como un simple “sí”, o a lo sumo un “claro”; el actor que pronuncia esa palabra será más parecido, más equivalente, al que la pronunciaba en su idioma original. Y sin embargo, esto me lleva a otro problema más gordo: ¿es correcto seguir hablando de un idioma *original* cuando estamos aquí, en un escenario porteño, con espectadores de acá a la vuelta? ¿Cuál es realmente el idioma original en el teatro? ¿El de origen o el de destino?

En “*Catulito*”<sup>2</sup>, el poeta Sergio Raimondi construye una lección ejemplar y duradera. Lo que hace es sencillamente genial. Traduce del latín algunos de los endecasílabos de Cátulo, aquellos poemas en los que advierte que sus profesores han querido pasar por alto algunos términos misteriosos. En la ligereza de los endecasílabos de Cátulo, Raimondi advierte tintes lunfardistas. Y ofrece en este librito una versión bilingüe latín/lunfardo. Ofrece en realidad más que ello: planta la sospecha de que en realidad bien podría haber reescrito en falso latín del siglo XX unos poemas chanchos que se le han ocurrido abrevando en temas y motivos remotos. La precisión de Raimondi es tan ridícula que nunca sabrá el lector si en realidad el lenguaje original no es el lunfardo, y el latín el de destino, un destino absurdo, humanista y latino, a las sombras de la Universidad en Bahía Blanca. Recomiendo mucho este libro y sobre

---

<sup>2</sup> Sergio Raimondi, “*Catulito*”, Ed. Vox (1999); Ed. Neutrinos (2017).

todo recomiendo su dedicatoria, en la que Raimondi explica –sin explicar- el por qué de esta traducción exquisita y misteriosa como una esfinge.

Creo que el caso de las palabras traducidas, en teatro, no merece esta tarde mucho más análisis. Es evidente que allí traductores, directores y sastres harán el trabajo más adecuado para que esas palabras de otros sean apropiadas de la manera más eficaz, es decir, escondiendo su origen foráneo. Como si en asumir la otredad se cometiera un pecado cuyo castigo será la incredulidad y la sorna.

En su magnífico libro “*Contemporary performance translation*”<sup>3</sup>, la teórica estadounidense Jean Graham-Jones, gran conocedora del teatro argentino y de sus rumbos en el extranjero a partir de traducciones relevantes, sintetiza estos pecados en tres cajones diferentes, cada uno de ellos para indicar uno de los estados pecaminosos de la traducción teatral, es decir, de las infinitas (o tres) maneras de fallar al intentar apropiarse de las palabras de los otros.

El primer pecado es el de la “*over-translation*”, o sobretraducción. Jean presenta el caso de la conocida obra de Claudio Tolcachir “La omisión de la familia Coleman”, que en su versión británica halló el modo de traducir este singular neo-grotesco criollo (un género difícil para el anglosajón) en una suerte de costumbrismo irlandés. La sobretraducción supone modos de acercar lo ajeno a la cultura de destino, incluso torciendo o adaptando lo que se resista. Así, mientras que en el original el público a veces ligeramente burgués de Buenos Aires debía llegarse hasta el teatro Timbre 4 en Boedo, con sus canillas rotas y su escenografía como continuidad de la sala y del barrio todo, un barrio obrero, en la puesta en escena en la ciudad de Bath todo esto debía ser construido, traducido por una ilusión, incluso escenográfica, que funcionara como parte infomativo. Lo que era real se convertía en realista. Y viceversa. En la sobretraducción todo es expropiado, todo es explicado, todo es recontextualizado en un universo que no presente distancia para el espectador cuando tal vez lo que menos esperaba un público era que le explicaran el significado del texto. ¿Qué hacer? Sucumbir a este pecado es casi inevitable para las culturas centrales.

El segundo pecado es el de la “*under-translation*”, o la subtraducción, y según Graham-Jones “esta nace de la ilusión de la traducibilidad fácil, o sea, de supuestas equivalencias de cultura a cultura.” Y si éstas no se dan, pues también es lícito hacer cortes. Jibarizar. Para mi pesar, la autora ejemplifica magistralmente este otro modo de “apropiación por la pereza” con situaciones de mis propias obras en contextos de traducción al inglés. Crispin Whittell, el director que montó “La estupidez” en Londres, por ejemplo, decidió que mi obra era muy buena pero que si quería realmente triunfar en el Reino Unido yo debía reducirla a la mitad. Partió de una traducción “literal” de Simon Taylor (literal, ¡vaya concepto!) e hizo su propia adaptación, su personal apropiación, y todo regido por un acto de amor. A Whittell realmente la obra le encantaba. Pero su complejidad no entraba en el formato que el teatro británico estaría dispuesto a ofrecer a cualquier autor de afuera de la isla. Lo más curioso es que esta versión cercenada (la original duraba tres horas y veinte y esta sólo noventa minutos) fue publicada en Oberon Books sin que los editores repararan siquiera en que estaban publicando la mitad de la obra. El error se repitió después allende los mares, en Vancouver, donde la

---

<sup>3</sup> Jean Graham-Jones, “*Contemporary performance translation: Challenges and Opportunities for the Global Stage*”, Cambridge Studies in Modern Theatre, Cambridge University Press (2024)

complejidad de una comedia con formato de *road movie*, en la que 5 actores se autoexplotan para crear 24 roles, fue convertida en una farsa liviana sobre apostadores de Las Vegas. La crítica Kate Bessey me defendió heroicamente en un texto lapidario que atesoro y que tituló: “*No time for chaos*”<sup>4</sup>, o sea, “sin tiempo para el caos”. Se buscan obras remotas y complejas para luego pasarlas por el tamiz de una traducción en la que las palabras de los otros coincidan con el sentido común de la comunidad que se las fagocitó. En Berlín, el director ya había contratado una banda de rock para esta misma obra antes de elegir el texto, así que después cortó algunas escenas claves para poder hacer lugar para unas canciones que nadie había pedido. ¿Por qué pueden las culturas centrales apropiarse de este modo de las palabras de los otros y subtraducirlas? Precisamente porque pueden. Ocupan el centro. Y nosotros, la periferia.

El tercer pecado es el de la “*untranslatability*”, la “intraducibilidad”. Graham-Jones propone como ejemplo la grandísima pieza “*Campo minado*”, de Lola Arias, donde la autora y directora pone a tres ex combatientes de Malvinas junto a tres ex combatientes de Falklands, o sea, soldados británicos, a revivir su experiencia en las islas. Como la obra –que hieló la sangre– tuvo altísimo impacto tanto en el Reino Unido como en la Argentina, las partes que se decían en inglés eran subtituladas aquí, y allí las partes en español. Pero en un momento de la pieza, el actor Sukrim Rai, un soldado gurkha, recita un texto en nepalés sin traducción para nadie. La intraducibilidad de ese texto es relevante; de su imposibilidad se derivan gigantescas connotaciones políticas e históricas y es importante que ni sus compañeros británicos ni los argentinos puedan entender una palabra. En la decisión de no traducir también se juegan negociaciones importantísimas con las palabras de los otros. Nos queda en cambio su mímica; hace un baile ritual con un cuchillo que – pese a parecer una humorada infantil– detiene el corazón de los espectadores a uno y otro lado de la traducción.

\*\*\*\*\*

## BELINDA

La traducción es un caso muy visible de palabras de otros. Pero hay ejemplos menos evidentes. Las palabras son poderosos detonantes.

Hace algunos meses, nuestra querida gata Belinda, de asombrosos 23 años, blanca y suave, con parches grises, como una Holando-Argentina pero en gato, agonizaba sin remedio. No se iba a morir de nada en particular. Iba a morir de vieja. Nuestro veterinario, que ya nos había visto llorar bastante indecorosamente la muerte de Simona unos años atrás, nos recomendó ponerla a dormir, un eufemismo, una perezosa traducción del inglés que también nos ofreciera años atrás, cuando Simona se nos fue en mis temblorosos brazos. Aquella vez no pudimos negarnos y le dimos a Simona una muerte rápida y justa, una muerte como un fin a sus dolencias. El veterinario insistió en que así como le habíamos procurado a nuestra gata una vida digna, era nuestra obligación moral asegurarle la misma dignidad para su muerte, una dignidad que en el salvaje mundo animal cada especie se busca por sus medios. Pero como

---

<sup>4</sup> Kate Bessey, “No Time for Cahos: Examining Rafael Spregelburd’s Theatre and the North American Premiere of *Stupidity*.” Manuscrito no publicado (2010).

Belinda no estaba enferma, sino que simplemente ya no quería o no podía vivir más, le dijimos al veterinario que no y la llevamos a casa por un día más para que mis hijos, Frida y Antón, al menos se pudieran despedir correctamente.

“Correctamente” es una palabra que se las trae. Pero “despedir” es otra mucho peor.

Sin animarme honestamente a la etimología en español, ¿puedo intuir que es “dejar de pedir cosas”? Mejor veamos en otras lenguas que sean más de fiar: lenguas de otros, lenguas para las que yo no tenga ningún juicio de uso y –sobre todo- ningún hábito irónico. A ver si en palabras de los otros puedo entender mejor lo que no podré entender en la lengua de mis hijos.

En italiano es una palabra rarísima que siempre me cuesta recordar: “despedirse” se dice “*congedarsi*”. Etimológicamente proviene de “*congedo*”, primero tomada del francés antiguo “*congiet*”, a su vez apropiada del latín “*commeatus*” (aunque se me pierde el parecido): permiso para irse, licencia. Una palabra latina que para volver al italiano tuvo que despedirse hacia Francia.

En inglés, “despedirse” ni siquiera existe: hay cientos de formas de hacerlo y ninguna palabra que defina el verbo (el uso más simple sugiere decir “*say goodbye*”, que no es *hacer* algo sino *decir* algo), pero podríamos acordar que lo más exacto y delicado sería usar “*farewell*”, que no es un verbo sino un sustantivo, una palabra compuesta que viene del inglés antiguo “*far wel*” y que quiere decir lo mismo que hoy: “viaja bien”; es un imperativo. Reemplazo mi acto de despedida por una orden para el despedido.

En alemán –agárrense bien de las butacas- se dice “*sich verabschieden*” y es mayoritariamente cuasirreflejo (“*sich*”) aunque no siempre, y donde “*verabschieden*” tiene tres partes distintas y vale la pena que las visitemos: el prefijo “*ver-*” sólo refuerza la idea de proceso de cambio, transformación o intensificación. Pero no olvido jamás que, a veces, el mismo prefijo se usa para indicar que se quiere decir lo contrario del verbo a continuación, como en “*kaufen*” que es “comprar” y “*verkaufen*” que es vender, o como en “*lernen*” que es aprender” y “*verlernen*” que es desaprender (una paradoja que es constitutiva del pensar en alemán) con lo cual podríamos además decir que a veces “*ver-*” es como nuestro prefijo “*des-*”. La segunda parte de la palabra es el prefijo “*ab-*”, que indica movimiento opuesto en dos direcciones contrarias, es decir, alejamiento. Y finalmente “*schieden*” es el participio irregular de “*scheiden*” que es el verbo “separar”, “divorciar”, “jubilarse” pero también “federarse” y “licenciarse”, así que por un larguísimo camino de separación vuelve a parecerse al latín, aunque los significantes “*scheiden*” y “*commeatus*” no se asemejan en nada.

En ruso, el verbo sí existe: “*попрощаться*” /*poprashatia*/, donde el prefijo “*по-*” /*po*/ indica que estamos en presencia de un verbo perfecto, es decir, uno cuya acción ya se ha ejecutado por completo en el momento de decirla, que es lo mismo que pasa cuando uno quiere decir que se ha bebido todo el vaso de vodka o se ha comido todo el plato de carne. O sea que en mi muy modesta intuición del ruso, “despedirse” es una acción posterior al acto de la despedida, pero no coincide con ésta. El ruso es fundamentalmente una lengua de origen oral y ya he entendido que casi cualquier intuición etimológica conduce a una explicación fantasma. Es así porque se dice así, o se decía así cuando San Cirilo se topó con los rusos, y “aceite” y

“manteca”, que en algún contexto podrían ser lo contrario (por ejemplo, ante un vegano) se dicen sin embargo con la misma palabra pastoril: “масло” /*másla*/ porque el ruso va a lo que importa, y lo que importa es que sirva para freír.

En Esperanto, que como lengua artificial podría haber prescindido de problemas etimológicos e inventar una palabra que mejor coincidiera con el acto y el sentimiento evidentemente necesarios de “despedirse”, la pereza de Zamenhoff –que tenía una agenda farragosa- sólo provee el verbo “*adiaŭi*”, donde el sufijo “-i” es marca de que hemos simplemente transformado la palabra “adiós” (“*adiaŭ*”) es el verbo que deriva de ella. Despedirse es algo así como “adiosarse”. No me detendré todavía en los problemas que acarrear las lenguas artificiales. Pero más tarde volveré a ellas, quizás porque cuando empecé a estudiar Esperanto lo hice en la sospecha de que todas las lenguas naturales tienen algo de artificio y que en el arte, la técnica, de ese artificio se comparten genes con todas las formas de creación artística, que son las que profesionalmente me interesan y las que me han traído hoy, ahora, tan lejos, hasta aquí.

Pues la noche en que llevamos a Belinda a casa para que los niños se despidieran, es decir, hicieran todo eso que –ya he demostrado- ninguna lengua ha sabido definir con justa exactitud pero que yo anhelaba y temía en partes iguales, esa noche yo mismo la escuché dar su último suspiro. Había estado molesta toda la noche, resoplando levemente y sus quejidos me despertaron a la madrugada. Así que lo vi; la cosa más extraña y más natural que a los seres humanos nos sea dado presenciar: vi cómo dejaba de ser. Vi la muerte. Vi el instante en el que el cuerpo deja de ser cuerpo y pasa a ser cosa. Las palabras “su última exhalación” no alcanzan para describir lo que yo vi.

Abrigamos esa cosa muerta como si aún pudiera sentir frío y al salir el sol le dimos sepultura en el jardín, cerca de Simona. Todos lloramos. De la muerte de los humanos, por ejemplo mi abuela Dora, mi padre Alberto, mi suegro Eduardo, algunos amigos, nos protege un marmóreo sistema de salas y antesalas, de sedantes y protocolos, de cementerios y ceremonias, y sobre todo, de palabras y oraciones. Pero la muerte de las mascotas es como un ventiluz trasero que olvidamos abierto y por el que entran los ladrones. Allí la ceremonia hay que inventársela. Es una muerte casera, sin industria. Es una liturgia que una familia tiene que pergeñarse.

Yo diría que fue la primera vez que realmente vi morir. Aunque –como soy actor- me tocó representar de mentira mi propia muerte cientos de veces; tuve que representar, a veces toscamente, a veces con lujo de detalles algo que –de verdad- casi nadie sabe qué es.

Horas más tarde, mi hijo, Antón, que tenía entonces 12 años, se resistía a nombrar a Belinda. Yo notaba que usaba otras palabras, incluso movía las manos en el aire para no decir su nombre cuando llegaba a esa parte inevitable de la frase. Con una lucidez envidiable, me dijo más o menos: “Su muerte no me pone mal. Lo que pasa es que no puedo nombrarla. Cuando pienso en hablar de cómo se nos murió, cuando digo las palabras, pero sobre todo cuando digo su nombre, me pongo triste y me pongo a llorar.”

Así que Antón evitaba pronunciar algunas palabras. Aún hoy las evita.

Para él, las palabras eran el camino ineludible hacia la emoción y la congoja. El dolor podía permanecer oculto si no se lo mencionaba, como si las palabras fueran las llaves que liberan esa verdad bien amarrada al silencio. Las llaves, que liberan, son también las que ponen el cerrojo, y esta paradoja es –espero– el verdadero tema de esta charla.

Recordé entonces que no era la primera vez que yo me refería a las palabras con ese nombre: llaves. Y recordé también que en inglés “llaves” son además “teclas”. A veces pienso en inglés o en otras lenguas mal aprendidas, o aprendidas a medias, o desaprendidas (“*verlernt*”) o en proceso de aprendizaje (¿“*verlernt*”?), y no puedo evitarlo porque creo que en los márgenes de mi comodidad oral habrá respuestas más contundentes que aquellas a las que estoy acostumbrado por el uso. Llaves son entonces teclas: usar las llaves que abren esa caja es también tocar las teclas, hacer sonar la música que conduce al sentimiento.

“La terquedad” es una obra que escribí en 2008 para un teatro en Frankfurt y que pude hacer en Buenos Aires –poniendo mi propio cuerpo al servicio de su protagonista– mucho tiempo después, en 2016, en el Teatro Nacional Cervantes a instancias de su valiente director, Alejandro Tantanian. En ella, yo hacía de Jaime Planc<sup>5</sup>, un comisario valenciano de corte innegablemente fascistoide que en plena Guerra Civil Española inventa una lengua artificial para mejorar el mundo. Por cierto, el personaje está ligeramente inspirado en otro comisario valenciano real, que también inventó una lengua artificial, el Tupal, luego reconstruido con el nombre Ustik, que según cuenta él mismo en su libro le fuera dictada por Dios en un sueño por lo menos confuso: lo único universal, le dijo Dios, es el número. Es lo que comprenden hasta dos cavernícolas sin idioma para intercambiar pieles. Fabrique usted una lista numérica, adjudique a cada letra un número, y de esas combinaciones surgirá una lengua que todo el mundo podrá comprender. Eso le dijo Dios.

En mi obra también había para esta lengua, que rebauticé “Katak”, como la onomatopeya de una castañuelita, un dictador de palabras muy confuso. Era Alfonso, en la piel de Pilar Gamboa, la hija siempre enferma de Planc, que le dictaba para el diccionario las palabras que surgían de su fiebre, una fiebre autoinducida con un papel secante para entrar en trance lingüístico. Eran en realidad las palabras que Rebeca, su hermana, muerta al caer a un pozo, murmuraba en el oído de la que había quedado viva y culposa. Planc nunca sabrá que ese dictado febril de fantasmas y de sombras no es sino metáfora incompleta de una posible etimología a la que no tenemos nunca acceso.

Pero este Planc es un fascista con un plan humanista. Cree que una lengua universal cohesionará las diferencias del universo. Ningún lingüista le presta la más mínima atención, tan ocupada como está España en otras cosas. Salvo un ruso, Dmitri, enviado por Stalin a

---

<sup>5</sup> El autor del libro “Tupal, lengua universal” se llama Juan Ramón Palanca Gómez, y como yo no quise usar su nombre porque realmente manoseé la historia como se me antojó y no quería problemas con personas vivas, valencianicé el apellido “Palanca” según un raro instinto traicionero y lo dejé en “Planc”. La crítica Luz Rodríguez Carranza milagrosamente malinterpretó mi gesto de “ocultamiento por traducción” como una referencia a Max Planck, cuyas teorías físicas tienen mucho que ver con la obra, y demostró así que una ambigüedad de significado puede conducir a un símbolo mucho más preciso que aquel que el autor puede concebir en soledad, dado que los símbolos no funcionan en soledad, sino en colisión con los otros. Y con los que manejan otros. En la era digital, Palanca Gómez decidió subir a las redes su lenguaje pero esta vez lo llamó “Ustik”.

verificar si la lengua bien podría ser un arma de cierto interés para la flamante Unión Soviética. Planc trata de ofrecer su lengua inventada al implacable traductor ruso porque es el único que podría estar interesado en financiar su publicación y difusión, y para comparar a las palabras con las llaves y el sistema numérico que las clasifica pongo en boca de mi personaje un ejemplo con la palabra “padre”, que Dmitri, hecho por Santiago Governori, pronuncia “/atietz/”. Obviamente, lo gracioso es que en 1936, con este criterio numérico, Planc no ha inventado un lenguaje sino la cibernética. Cito el fragmento:

**Planc:** “Atietz”. Ésa es la palabra que trae a su cerebro la imagen de su padre. Llamo a esa imagen “connotatio”. El Katak la reemplaza por un número, o “denotatio”. El número es sólo un elemento de archivo y de transmisión y no le trae a usted ningún recuerdo. Guardo ese número en el diccionario. Y lo pronuncio: “fat”.

**Dmitri:** Pero la palabra “fat” no me produce nada.

**Planc:** Claro que no. La palabra “atietz” es la llave que le trae de vuelta a su padre. La palabra “fat” es sólo el nombre de esa llave. Y es el nombre de la llave que a mí me trae a mi padre...

**Alfonsa:** O a mí el mío.

**Planc:** ¿Lo entiende? La llave es universal: f-a-t-, 419. Su padre es una experiencia particular. La llave sirve para usted y para mí, aunque nuestros padres hayan pertenecido a universos muy distintos. La llave ha estado escondida...

**Riera:** Fantaseada, disfrazada por todas las lenguas...

**Alfonsa:** Enterrada en imperfecciones.

**Planc:** Pero mi Katak puede encontrar esas llaves. Para ordenarlas de nuevo. Para eliminar las imperfecciones de todas las lenguas. Número por número. Verá: un CPU<sup>6</sup> no puede ordenar algo tan azaroso como las palabras o lo que a usted le provoque el recuerdo de su padre. Pero sí puede ordenar números.

**Dmitri:** Cambié de opinión. Su proyecto es bueno. Su diccionario está una herramienta.

**Planc:** Claro.

**Dmitri:** Implica tácitamente que el lenguaje está una herramienta más, como el arado, o el rastrillo. (...) Una máquina. Es la prolongación fálica del hombre sobre su entorno y no un regalo de Dios, como supone la Biblia. Una ópera pésimamente traducida y con muy poco rigor lingüístico.

**Padre Francisco:** Tiene sus zonas grises, sí, pero yo no iría tan lejos.

**Dmitri:** ¿Cómo podría evitarlo, después de mostrarme lo que me han mostrado? Su diccionario está en el corazón del ateísmo, Señor Planc. Le felicito.

---

<sup>6</sup> Cuerpo Posible Unilingüe

Incluso desarticula el artilugio de Babel, demostrando en todo caso que –si Dios existiera afuera del lenguaje- cosa de la que evidentemente no hay prueba alguna, al menos el hombre es libre de desarticular su voluntad, y reinstaurar por sí mismo la justicia y la equidad en la tierra. Reemplazar la justicia tardía del estúpido Juicio Final por la de una revolución del proletariado, ahora y aquí. Su proyecto no sólo es bueno, y ateo, sino que está además, muy comunista. Y está fantástica propaganda. Soy impresionado. La compro.

*Silencio.*

**Planc:** No se apresure.

Evidentemente, lo que para Planc significa una cosa, para Dmitri significa la contraria, como si las ideologías –puestas, en este caso- preexistieran a las palabras con las que cada uno explica lo que siente y lo que cree. Para cada uno de ellos, las palabras del otro, o de los otros, serán incomprensibles. O mucho peor: serán interpretadas de otra manera. Es posible que mi teatro no hable ni haya hablado jamás de otra cosa, y me disculpo: la única tragedia que represento en mis comedias es que resulta imposible comunicarnos eficazmente con palabras y al mismo tiempo es imposible que dejemos de intentarlo, dado que no nos ha sido entregada otra cosa mejor. Todos mis personajes son víctimas de esa neurosis, de esa insatisfacción. El hecho de que en un diálogo ambos hablantes no puedan acceder a las palabras del otro es metáfora de alguna cosa que prefiero no nombrar.

El filósofo Slavoj Žižek, en su libro “El sublime objeto de la ideología”, relee a Hegel y me lo explica en términos que hasta yo pueda entender. Tanto me ha impresionado esa explicación sobre la escabrosa relación entre palabra e ideología, que le dedico también un apartado en mi obra “Todo”. En esta pieza, hay un artista muy exitoso, Fano, interpretado por mí mismo, que se ha portado muy mal con su familia. Hace años pidió unos libros de filosofía prestados a su cuñado, Del Mónico, un profesor de secundario enamorado de sus alumnas (interpretado a veces por Pablo Seijo y a veces por Mariano Sayavedra) y luego quemó esos libros en una bienal en un acto de arte conceptual. Después, Del Mónico se separa de Nelly, la hermana de Fano, encarnada por mi querida Mónica Raiola, y una navidad cualquiera, o sea, esta, todos se reúnen alrededor de una comida a la que Nelly invita a un compañero de oficina, Omar, que era Alberto Suárez, con el que pretende hacer creer a Del Mónico que pese al abandono sufrido, ella ha rehecho su vida, cosa que es lastimosamente mentira. Fano viene a esa Navidad con su nueva novia, quizás una adolescente: se trata de Dai Chi. Era mi fiel Andrea Garrote disfrazada de manga, perfectamente occidental pero vestida de coreana, quizás una chica adoptada por una familia coreana tras un tsunami en el que habría perdido a sus padres e incapaz de hablar en castellano o en ninguna lengua reconocible. Flota en la obra la sospecha de que podría tratarse de un nuevo acto conceptual de Fano para arruinar una Navidad ya destinada al fracaso. Voy a citar y resumir el segundo acto de “Todo”, que incluye mi propia interpretación de Žižek y de Hegel:

**Fano:** Esto es un campo ideológico, señores. Acá hay ideas. Las ideas son inevitables. Van y vienen. Pero todas son falsas.

**Omar:** ¿Todas?

**Fano:** Todas. Todas tienen un punto ciego, clavado en el alma, un punto de hundimiento de sus definiciones categóricas.

**Nelly:** Se van a hacer las doce y no vamos a estar ni comiendo la ensalada rusa.

**Fano:** ¡Por eso! Eso mismo digo yo. Denme un valor, un ejemplo, un valor universal. Una idea fuerte. La que quieran.

**Dai Chi:** *(Canta una canción, enchufada a su i-pod de Oriente.)* Love.

**Fano:** (...) ¡Amor! Por supuesto. El amor es una idea universal. Y está bien, ¿no? El amor es algo que está muy bien, ¿o no?

**Omar:** La palabra más hermosa.

**Fano:** Decimos: ¡qué bien el amor! Amor filial. Amor erótico. Amor sexual. ¡Una bolsa de gatos! *(Señala a Del Mónico.)* Amor de amigos, *(besa a Nelly)* de hermanos. *(Por el arbolito.)* Amor al arte. Amor a las niñas. *(Nelly mira a Del Mónico.)* A los jovencuelos. *(Omar se atraganta.)* Amor a sí mismo. *(Fano se señala a sí mismo.)* Un desastre: va a terminar resultando que el amor es una porquería o, por lo menos, que a veces designa lo contrario del amor.

**Omar:** Pero “amor a sí mismo” ... Eso no es amor...

**Fano:** ¿Y qué es?

**Omar:** Y... es narcisismo.

**Fano:** *(Fingiéndose derrotado.)* Uy, sí. ¿Y qué es? ¿Cómo lo definís?

**Omar:** Un excesivo... amor... a sí mismo.

**Fano:** Ah, amor. Es amor.

**Omar:** Bueno, yo usé esa palabra pero...

**Fano:** ¡Y claro que usaste esa palabra! Usamos las palabras pero nos olvidamos que todas las palabras son conjuntos enormes que incluyen en sus subconjuntos algunos conceptos que significan lo contrario. Lo mismo con cualquier otro valor universal. El que quieran. Justicia. Qué es justo, qué es injusto. Belleza. Qué es lo bello, que es lo horrendo...

**Del Mónico:** Libertad.

**Fano:** Liber... *(Se detiene.)* Mirá que sos jodido, ¿eh? Perfecto. Libertad. *(Duda.)* No, no digo nada. La libertad está bien. ¿O no?

**Omar:** Sí.

**Fano:** Es una idea global. Universal. Y está muy bien. Decimos: “Ah, qué bien la libertad”. “Uy, pobres los pueblos que no tienen su libertad”.

**Omar:** Sí. Mirá Irak. O el caso de Cuba, ¿no? Yo no estuve, pero qué complicado.

**Fano:** Pero es falso, boludo, es falso. Esa idea universal de libertad –que está tan bien- contiene ideas más particulares, ejemplos concretos de libertad: libertad de prensa, libertad de expresión...

**Del Mónico:** Libertad de quemar unos libros ajenos en una bienal...

**Fano:** ¡Por supuesto!, libertad de comercio (que es usura), libertad de circular por las rutas nacionales, toco la bocina y no te pago peaje, lo que quieran. Y al mismo tiempo incluye al menos una forma, aunque sea una sola forma particular de esta libertad global, que refuta el propio concepto universal.

**Omar:** ¿Cuál?

**Fano:** Por ejemplo: que el obrero tiene la “libertad”, que es “libre” de vender su propio trabajo en el mercado que mejor le convenga. Eso, que se llama explotación en todos los idiomas, te lo venden con el paquetito “libertad”, y aparece confundido con su concepto opuesto: la libertad. En el paquete “amor”, ¿qué te venden? Fidelidad, familia, te reprimen sexualmente... Todas las ideas son así. (*A Del Mónico.*) Todas tus ideas son así. (*A Omar.*) Y todas las palabras son ideas. Mirá, Omar. ¿Vos cuántas horas al día trabajás?

**Del Mónico:** ¿Y vos?

**Fano:** Yo ninguna. Yo me sustraje. Pero dejame que averigüe acá con nuestro amigo obrero.

*A Omar no le gusta nada que lo llamen “obrero”.*

**Omar:** Mirá: yo **soy** libre de venderle mi fuerza productiva al mercado que mejor me venga. Ponele, si yo me voy de la oficina...

**Fano:** ¿A dónde te vas?

**Omar:** A otra repartición.

**Fano:** ¡Ah, sos libre!

**Omar:** Sí, a “Legal y técnica”, que me pidieron varias veces... ¿No, Nelly?

**Fano:** Ahora no sé si son los pantaloncitos o sos vos, pero algo está definitivamente mal. (*Pausa.*) El contenido real de esa venta libre es el de la esclavitud del obrero al capital.

**Omar:** Bueno, si no quieren no me meto.

**Del Mónico:** ¿Y sabés qué forma tiene un obrero, vos?

**Fano:** No, pero más o menos me imagino que (*da una descripción de Omar*) es pelado, de esta altura, con unos pantaloncitos...

**Omar:** Pensé que se podía opinar.

**Fano:** Mh. “Libertad de opinión”. Se puede. Claro que se puede. ¡Opinemos! Pero aceptemos que hay un trauma primigenio, que nos une a todos.

**Dai Chi:** *(Dice algo que se parece a)* Ne-lly, a-ká mu-cho pi-to.

**Fano:** Usamos las palabras, creemos en sus universales, pero aplicamos los particulares como mejor nos plazca, ¡si total las palabras nos amparan! Y justificamos en un ideal abstracto y universal –“la libertad”-, un particular mezquino y condenable. Somos viles roedores.

**Dai Chi:** La-ta.

**Fano:** Roedores de palabras.

**Del Mónico:** Algunos más que otros.

**Fano:** No. A algunos les va **mejor** que a otros. Pero todos roen. Unos y otros. Ganadores iluminados y perdedores natos. Que tenemos que vivir de los subsidios del estado suizo.

**Omar:** Yo lo que pienso es que, por ahí, entonces habría que encontrar otra palabra para esa presunta “libertad” del obrero.

**Fano:** No, error. Todo lo contrario. Lo fantástico es que se llamen igual todas las libertades; este es el fondo del concepto “libertad” y no lo que habitualmente entendemos por libertad, que por otra parte te lo puede decir el diccionario más ramplón.

**Omar:** Entonces el diccionario miente.

**Fano:** Epa.

**Omar:** Habría que encontrar de verdad otra palabra.

**Fano:** Cuidado, te veo entusiasmado.

**Omar:** ¿Y por qué no?

**Fano:** Es fabuloso, no me malinterpretes. ¡Si yo vivo de esto! Pero creo que si seguimos así, un día de estos llegás a tu oficina y le prendés fuego a todo. O este boludo va a terminar agradeciéndome que yo le haya quemado esos libros de mierda que me prestó.

**Del Mónico:** No te los presté. Y los quemaste de puro hippie. ¿O me vas a decir que el hippismo se sustrajo del síntoma de la ideología?

**Fano:** No. Los quemé porque yo, igual que vos, o igual que nuestro nuevo amigo Omar en sus pantaloncitos, estoy tratando de buscar esa palabra. Esa palabra que no está en el diccionario.

Después de eso la noche sólo empeora, pero de todo este cúmulo de razonamientos y de posibles falacias me gusta señalar una complejidad que me atormenta día y noche: el diccionario miente cuando más trata de decir la verdad.

Es por ello que la dramaturgia universal, al menos hasta donde yo sé, se divide en dos grandes líneas conceptuales. Está por un lado la “Teoría del Plot”, o del argumento, muy fuerte en la tradición anglosajona, madre incluso de todo lo que hace y piensa Hollywood, y por el otro, la “Dramaturgia de la Imagen”, cuya enunciación teórica es nacida probablemente con Chejov, y cultivada sin duda en la tradición latinoamericana, tal como ha sido introducida entre nosotros por maestros como Ricardo Monti y luego Mauricio Kartun, mi tenaz maestro. Mientras que la Teoría del Plot piensa que una buena obra nace de una buena “idea” (y ya hemos visto que las ideas son armas de doble filo) y que incluso una buena idea se puede comprar y vender (en Hollywood hay cajones llenos de ideas esperando ser desplegadas en forma de argumento), en la teoría de la imagen creemos en cambio que *imagen* es lo opuesto de *idea*: una percepción sensorial, la unidad mínima de lo imaginario, que en tanto no puede ser expresada ni atrapada claramente por la conceptualización, “dice” por sí misma en vez de “querer decir”. En la imagen hay cierta garantía de revelación; cuando una buena imagen es puesta a colisionar con una sociedad en estado de expectación, todas las posibles interpretaciones componen un cuadro de dimensión fractal, de fricciones, repeticiones y similitudes, una enorme sensación de asombro conceptual que el cerebro no puede resolver con las palabras que le ha dado su lenguaje. La emoción no es más que un acto reflejo ante esta impotencia, pero es también esta emoción, y la búsqueda entre las palabras de lo más parecido posible a esa sensación, la que nos devuelve a nuevas ideas; se trata de un proceso dialéctico entre imagen e idea que nos obliga a repensar el mundo con lo único que verdaderamente tenemos para hacerlo: las palabras.

Cuando mi hijo Antón intenta no pronunciar el nombre de Belinda para huir así de la muerte inconcebible, lo único que puede hacer es pronunciar otras palabras, concebir otras alternativas, crear un tapón de palabras para disimular la fuerza ausente. Antón no tiene en ese proceso otra alternativa: crecer. Y crecer implica comprender que las palabras, todas, dejan huellas. Y que está bien que así sea. La palabra “dolor”, dice Del Estal, me permite sustituir al dolor sin experimentarlo. “La palabra conduce a un olvido del cuerpo”. Y el teatro, tan corporal, viene a restituir ese cuerpo a las palabras, que lo han querido reemplazar.

En la dramaturgia, como en la poesía, decimos con palabras lo que las palabras no llegan a decir. Las palabras de los otros son las que legaliza el diccionario, pero en su combinatoria no hay más “los otros”, porque la combinatoria es infinita, irreplicable, y esa apropiación contiene no sólo un acto personal y libérrimo que los lingüistas definen como “habla” sino algo que yo llamo simplemente teatralidad. La libertad de esos actos de habla, de combinatoria, crea expectación, es decir, construye espectadores.

Puedo pensar en las palabras del manco Paz y afirmar que son de otros; sin embargo, compartimos algunas cosas, la misma lengua, por ejemplo: el español rioplatense. Puedo creer que cuando actúo en italiano las palabras son de otros y me protegerán de la fuerza ausente que todo lo quiere devorar; pero compartimos origen latino, y el italiano está demasiado cerca para ser realmente tan de otros. Puedo leer a Raymond Carver en voz alta y suponer que nada

me será más ajeno que el inglés, y sin embargo compartimos la raíz indoeuropea, por no hablar de años y años de colonización imperial. Y bien mirado, compartimos con los chinos una característica común: nuestras lenguas son del mismo planeta. ¿Cuán “de los otros” pueden ser las palabras cuando el vacío que vienen a taponar se dice igual en todos los idiomas de la Tierra?

En otro pasaje de “La terquedad”, Sanchis, un escritor que ha conocido mejores tiempos y que ahora se entrega a la bebida, y que también era interpretado por Alberto Suárez, tiene este diálogo con Antoni y Núria, editor y esposa respectivamente del comisario Jaume Planc, que en la obra eran hechos por Guido Losantos y Paloma Contreras, y que eran amantes. Me refiero a los personajes. Sanchis está empleado en casa de Planc por el pancho y la Coca: al ser poeta, debe proveer lo que al katak le falta: literatura. Esta vergonzosa situación lo ha transformado en una especie de cínico muy lúcido, y cuando Núria y Antoni le preguntan por qué no escribe ya su propio libro, Sanchis explota:

**Sanchis:** Haría bien en escribirlo. Y aun así, no es posible. La fuerza ausente tiene sus leyes, señora. Antes de escribir la primera palabra de esta historia, esta historia podría ser de cualquier manera. Su belleza radica en sus posibilidades. Y sólo lo que aún no es... es “posible”. Pero escribo una palabra, dos, tres, y las cosas cambian. Mientras escribo, las cosas se limitan, la fuerza ausente cede, y va desapareciendo. Antes de escribir podía pasar todo, como en la vida. La mujer joven y guapa podría huir de su casa con su amante, por ejemplo. O su marido podría descubrirlos, siempre es bueno que haya un arma dando vueltas en estos casos literarios.

Estas son cosas que efectivamente el espectador sabe que suceden en la trama.

**Sanchis:** Pero cuanto más escribo, más limitadas son las posibilidades: ya no puede pasar todo, sino apenas algo. Escribir es restar las posibilidades. No hay que hacerlo. En las escuelas deberían enseñarnos a olvidar cómo se escribe. Letra por letra.

**Núria:** ¿No ve? Su fantasía es extraordinaria. Me apuntaré esto: que las escuelas deberían hacernos analfabetos.

**Antoni:** Bueno, entiendo que puede ser muy lógico, en cierto contexto.

**Núria:** Muy bonito, en cierto contexto...

**Sanchis:** ¿Y qué coño me importa a mí el contexto? ¿Qué piensan todos ustedes que es la literatura? ¿El contexto para que unos burgueses vivan sus propias vidas como normales? ¿Un corral hecho de palabras para esconder la fuerza ausente, la fuerza que se lo chupa todo, hagamos lo que hagamos? ¡Muy bien, traedme papel! ¡Os voy a dar un corral de palabritas! ¡Papel! ¡Pluma! ¡Venga!

Más adelante, Sanchis, que ha estado escuchando cómo Planc le quiere vender su descubrimiento al ruso, espera a Dmitri en el salón y lo encara del siguiente modo:

**Sanchis:** Si su objetivo era acabar con el diccionario, sus dardos no podrían haber sido más certeros.

**Dmitri:** No busco eso.

**Sanchis:** Lo he escuchado todo, como una comadrona.

**Dmitri:** Me llaman para conocer el proyecto. Me pregunto: ¿valirá la penuria, no valirá la penuria? Recorro millas. Vengo. Le echo tal ojeada<sup>7</sup>. No puedo disimular mi cencero<sup>8</sup> entusiasmo, no puedo disimular mi changarra<sup>9</sup>. Es un invento revolucionario. Y un invento del alma. La humanidad avanza cada vez más velozmente hacia el futuro. ¿No quiere usted vivir en un mundo mejor?

**Sanchis:** Mejor sí, pero ¿en el futuro?

**Dmitri:** ¿Dónde, si no?

**Sanchis:** Ahora. Aquí. ¿Por qué querría ir yo hacia mi futuro? En el futuro usted y yo estamos muertos.

**Dmitri:** ¿Por qué?

**Sanchis:** Créame.

**Dmitri:** No sea terco. Somos hombres de bien. Nuestra misión es la preservación del futuro.

**Sanchis:** Yo apenas sí he podido preservar mi pasado. Fui feliz una vez, amé a una chiquilla, yo que pensaba que ya lo sabía todo, de pronto aprendí de ella los secretos del amor, como si fuera una lección que se me había salteado en la escuela. Aprendí a amar, amándola. Pero después ella se fue. No hago más que tratar de recuperar esos momentos, fugaces, que se han ido. Sigo enamorándome de chiquillas, mientras este cuerpo mío ya ha emprendido el viaje hacia su futuro. ¿Quiere saber qué es lo que amo en ellas? Mi pasado.

**Dmitri:** Como sea. Le llegará de todos modos, el futuro. ¿No es mejor entonces vivir más? ¿No tendrá usted más pasado si logra vivir más? En el futuro, los científicos pueden curar enfermedades hasta ayer mortales.

**Sanchis:** Ventrán otras, no se apresure.

**Dmitri:** Se colonizará la luna.

**Sanchis:** Imposible. La luna es sólo una palabra. Una palabra romántica, un amaneramiento. ¿Cómo pretende que el hombre pueda caminar sobre la superficie de una cosa tan frágil hecha de dos sílabas?

**Dmitri:** No, no, no. La luna es un satélite. No una palabra.

---

<sup>7</sup> SIC

<sup>8</sup> SIC

<sup>9</sup> Lo que pasa es que Dmitri, que es ruso, confunde la palabra “sincero” con “cencerro”, que es sinónimo de “changarra”, y el chiste surge de evidenciar el mal uso que el pobre extranjero hace de palabras que son de otros.

**Sanchis:** Tal vez en Rusia. Pero aquí es una palabra.

**Dmitri:** No le entiendo. Tenemos que desarrollar la tecnología para que el diccionario del comisario tenga alcance mundial. El Partido me envía con dos millones de rublos en el bolsito.

**Sanchis:** ¿Qué Partido?

**Dmitri:** Le confesaré un secreto. El Camarada Stalin hace grandes inversiones de dinero en tecnología. En el futuro. Rusia será la próxima potencia.

**Sanchis:** No me haga reír. ¿Cuánto es dos millones de rublos? ¿Qué devaluación tiene su revolución?

**Dmitri:** Dos millones de rublos han de ser... Veinticuatro millones de pesetas, con seis ceros.

**Sanchis:** Ya veo. Nuestra revolución está aun más devaluada que la suya.

**Dmitri:** Stalin sólo espera que yo le prepare un informe.

**Sanchis:** No lo haga, Dmitri. No diga usted lo que ha visto en esa habitación. Tenga algo de piedad. No lo asuste con el comunismo. Aquí eso es como el cuco.

**Dmitri:** Pues les llegaré de todos modos. El comunismo. Dado que no hay otra forma de vivir, en el futuro.

**Sanchis:** Para lo que le servirá. Si Rusia ha dicho adiós a la historia...

**Dmitri:** ¿Y España?

**Sanchis:** España no. España nunca logró entrar del todo en ella.

**Dmitri:** Pues yo creo que se equivoca. En esta guerra Europa se juega la historia del hombre.

**Sanchis:** Si es así, el hombre la está perdiendo.

**Dmitri:** Lo sé. Pero aquí estamos.

**Sanchis:** No por mucho tiempo.

Si me he tomado el tiempo de leerles toda esta escena es para compartir con ustedes lo que he sostenido antes: que todas las palabras en teatro tienen un fuerte componente deíctico. Mientras los personajes las enuncian, el público divide su comprensión en dos. “Nuestra devaluación”, “el comunismo”, “en esta guerra”, “la historia del hombre”, son todas frases que quieren decir lo que dicen pero que al referir además al afuera, al desplegar sus deícticos y enfocarlos hacia la platea, crean una duplicidad o multiplicidad de sentido, una contradicción compleja. En la casa de Planc, un soldado de las brigadas internacionales ha colocado una bomba, pero esto lo ve sólo el público y no el resto de los personajes. “En el futuro usted y yo estamos muertos” tiene doble sentido, y la duda crea una escisión que obliga a la mente a

abandonar sus certezas. Pese a hablar de guerras y de muerte, hay una alegría enorme en esa escisión, un gozo dantesco en verificar que las cosas no son como las sabemos. A eso vamos al teatro. A celebrar el corto alcance de la razón. A festejarlo en comunidad. Y en presencia.

\*\*\*\*\*

## UN PERFIL

El periódico para el que trabajé diecisiete años y para el que escribí 852 columnas súbitamente deja de pagarme y, cuando reclamo, niega por telegrama mi relación laboral con ellos. Me amenazan además con iniciar acciones legales por calumnias. Frente a la inminencia del juicio laboral, que aún no ha concluido, no se toman siquiera el trabajo de remover mis 852 columnas de su página online. Quizás nadie en esa redacción sepa cómo se hace. O tal vez, tan devaluadas están hoy nuestras palabras escritas que no creen que haga falta borrarlas para mentir que no han existido. Esto confunde mi estrategia y la de mi abogada. ¿Cómo haremos para demostrar lo que es obvio, que he sido yo quien escribió eso que está publicado con mi nombre y con mi foto y a veces con un dibujito de mi rostro que han tenido a bien comisionarle a un artista? Como testigo del juicio sirve cualquier usuario que pueda abrir la página del diario y leer cualquiera de estas columnas firmadas. Lo cual habla muy mal del valor de mi palabra. Quizás por ello hayan considerado justo no pagar más por ellas.

Una mañana, hace poco, en medio de este juicio, me desperté pensando intensamente en para qué sirve la cáscara de la cebolla. O sea, para qué sirve es más o menos claro. La pregunta es *para qué más* sirve luego de ser retirada de la cebolla. Debe tener algún uso. Es tan gruesa, tan lustrosa, tan... contundente, que es evidente que debe servir para algo más. Como aislante, en construcciones, por ejemplo. Tanto ensimismamiento en la forma de la cáscara de la cebolla debe tener un propósito más allá.

Y lo mismo tiene que pasar con las palabras, ¿para qué sirven después de decir lo que dicen? Porque una palabra es lo que dice, en sus múltiples maneras (como su significado, su musicalidad, sus connotaciones, sus sinónimos, sus antónimos, sus parónimos, sus homónimos) pero es sobre todo lo que taponar: su Sentido. Al menos así lo llama Eduardo del Estal. El Sentido detrás del Significado es para él la parte anicónica, invisible, inmaterial, caótica que constituye el fondo blanco necesario sobre el que se proyectan las formas, los significados. Sentido y significado se necesitan porque su recursividad, una dialéctica sin síntesis, opera una máquina de movimiento perpetuo a la que llamamos significación. “Despedirse de Belinda” es lo que dice fundamentalmente porque es el tapón que impide que pase a primer plano todo lo que no puede decir.

Pero el acto teatral, que además de la dimensión de la palabra tiene otras dimensiones (como tiempo, ritmo, gesto, espacio, densidad, temperatura, etc.) usa las palabras (aparentemente ubicadas en un primer plano, por su inefable peso cultural) para hacer aparecer mágicamente ese fondo intangible, inmaterial, vacío y ominoso. Otro nombre para el Sentido delestaliano es el de “caos”. Según esta hipótesis, dependiendo de cómo un actor use esas palabras (que son de los otros) puede hacer que el espectador se zambulla en ese fondo detrás de lo dicho,

detrás de lo conocido, en esa “fuerza ausente” de la que hablan artistas como Pompeyo Audivert o Ricardo Bartis, maestros de dos generaciones de actores en este país. La palabra teatral es la llave (la tecla) para acceder a unas fuerzas ausentes; así debe ser, porque si tales fuerzas estuvieran presentes, ellas también podrían ponerse en palabras, en explicación, y la fuerza ausente habría retrocedido una vez más hacia ese magma caótico del que nace toda significación.

¿Cómo se representa la tempestad detrás de la tempestad que pronuncia –que invoca- Próspero? Esta pregunta resume casi todos los problemas del arte de la puesta en escena, porque el significado de esta tempestad no está completamente definido: es venganza pero también es perdón. En el territorio de las palabras ambos conceptos son antinómicos, pero en el territorio del Sentido se funden en una sola masa informal de la que poco podemos decir y en cambio mucho percibir, ya que en el infinito, los conceptos paralelos se tocan. La tempestad con la que Próspero busca castigar a sus enemigos es en realidad un abrazo con el que los protegerá como un padre que se siente traicionado pero que es padre al fin; es además –según se dice- un Shakespeare maduro, alejado de la pasión adolescente de Romeo y de Julieta, que abraza a su actor favorito.

\*\*\*\*\*

### LA LENGUA COMO FICCIÓN PURA

Finalmente, tal como había prometido, me referiré de soslayo a una de las ficciones más puras, como es el Esperanto, para tratar de ver qué sucede cuando el ideal de la Razón gobierna sobre lo natural.

Ludwig Zamenhof, contra lo que se cree en general, no inventó el Esperanto para que sirviera como *primera* lengua universal; su intención era que funcionara como una modesta *segunda* lengua en cada país sobre la faz de la Tierra y pensó que si esta lengua era fácil y lógica permitiría que pueblos lejanos no tuvieran que hablarse en el idioma del país que los dominara para poder entenderse. El objetivo último del Esperanto fue el de proteger a todos los dialectos. Si en cada país se enseñara Esperanto a los niños en cuarto grado un par de horas a la semana, la comunicación global estaría facilitada, y cada pequeña villa podría seguir hablando en su minúscula lengua tierras adentro. No funcionó. Al menos no en el plano político. Pero no nos toca analizar las causas de este fracaso, sino tal vez pensar periféricamente las relaciones lógicas extremas en el corazón de su artificiosidad.

Zamenhof hablaba unas 17 lenguas naturales, todas occidentales, y tomó de cada una de ellas lo que le parecía más sencillo. Del español y del italiano, por ejemplo, la alternancia entre vocales y consonantes para evitar sonidos difíciles de pronunciar para otros pueblos. Por lo demás, toda la gramática está fabricada como un monstruo de Frankenstein usando las mejores ideas de cada lengua por él conocida. Sin embargo, hay una excepción inquietante. Se trata de la creación de los tiempos verbales<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Los tiempos verbales en Esperanto. <https://lernu.net/gramatiko/participoj>

Los tiempos verbales de las lenguas naturales responden a situaciones más o menos reales que los necesitan. Hay lenguas sin subjuntivo, pero bueno, allá ellos. Sin embargo, como el Esperanto es artificial, o sea, es el triunfo (el fracaso) de la razón por sobre las palabras, en él los tiempos verbales son el resultado de una grilla de combinaciones matemáticas. El Esperanto es la lengua con más tiempos verbales; más incluso de los necesarios, en la esperanza de que se les presentaran útiles a traductores de culturas desconocidas.

Lo explicaré. Para empezar, no he encontrado en ningún manual los nombres de los tiempos verbales en Esperanto. Es evidente que se dividen en cinco, entre tiempos y modos: el presente (que declina en “-as”), el pretérito (en “-is”), el futuro (en “-os”), el condicional (en “-us”) y el imperativo (en “-u”): *mi parolas, mi parolis, mi parolos, mi parolus, parolu!*

Pero cada uno de ellos tiene una serie de variantes que se entienden por el uso y que aparentemente nadie se ha atrevido a nombrar. Un poco lo celebro, porque de todos modos siempre me ha parecido que llamar “imperfecto” o “indefinido” a un pretérito tampoco le hace ninguna justicia al matiz que realmente busca señalar. Digamos brevemente que los tiempos verbales en Esperanto hacen uso de formas simples (las preferidas) pero también compuestas, para aportar algunos matices añadidos a la temporalidad (como continuidad, anterioridad, pasividad, simultaneidad, etc.)

El Esperanto no traduce los tiempos verbales de las otras diecisiete lenguas en las que basa su gramática, sino que crea una grilla matemática de combinaciones entre verbos y participios de dos tipos: activos y pasivos. Los participios activos presentan una acción o estado como descripción del sujeto (un poco a la manera del sufijo *-ing* del inglés) pero la novedad es que en Esperanto hay tres de estos participios: uno en presente (con el sufijo *-anta*), uno en pasado (*-inta*) y uno en futuro (*-onta*). “Un hombre que todavía lee es un hombre que **está leyendo**”. O sea: “Viro, kiu ankoraŭ legas, estas **leganta viro**”. “Un hombre que antes leyó, o que antes leía, es un hombre que **estuvo leyendo**.” Que sería: “Viro, kiu antaŭe legis, estas **leginta viro**”. Y como se imaginarán, “Un hombre que leerá después es un hombre que **estará leyendo**”. Lo que equivale a decir: “Viro, kiu poste legos, estas **legonta viro**.” Hasta allí se trata de maneras de expresar qué tipo de hombre es, mediante el truco de decir qué está, estuvo o estará haciendo, un poco a la manera de los tiempos continuos de otros idiomas. Pero también tenemos los participios pasivos: se hacen con “-ata” en el presente, con “-ita” en el pasado y con “-ota” en el futuro.

El auxiliar de las formas perfectas (“haber” para nosotros) es en cambio “*esti*” en Esperanto (ser o estar): o sea, que “haber comprado una cosa” sería “ser el que la compró”.

Si pensamos que cada verbo puede ser descripto por estos adjetivos activos y pasivos, no sorprenderá que los tiempos verbales den un total de 35 y que podamos encontrarnos con cosas muy lógicas como: “Li estis **leganta** libron.” O sea, “Él estuvo leyendo un libro”, que se traduciría exactamente como “Él era la persona *leyente*, la persona que leía en ese momento”. Su lectura del libro duró por el rato al que nos referimos. Pero podríamos introducir un matiz extraño a nuestra concepción del tiempo y decir: “Li estis **legonta** libron”, que me atrevo a traducir como “Él iba a leer un libro”, porque lo que quiero señalar es que “Él era allí el que

---

después leería”. O podemos decir, por ejemplo: “Li **estus leginta** libron, se...”, que se traduce por “Él habría leído un libro, si...”, o sea que su lectura del libro sería un asunto pasado, si equis cosa que no sucedió hubiera sucedido.

Si les doy dos minutos seguramente podrán deducir cómo decir “Ahora son las 5 de la tarde. Para las 7, él ya habrá sido quien debería haber estado leyendo un libro por más de dos horas pero que no lo hizo por tremendos imponderables”. No creo que tengamos esos dos minutos, así que mi tesis se va a basar en un acto de fe. Se trata de combinaciones matemáticas y lógicas que pretenden poder cubrir la totalidad de las circunstancias temporales en cualquier idioma de la Tierra y sus alrededores. Y no puedo no pensar en mis queridos eblaítas, que se extinguieron precisamente por tratar de cubrir todas sus posibilidades de nominación.

No obstante, la presencia de esta matemática sin fisuras en el corazón de la temporalidad de una lengua me hace pensar en hasta qué punto las palabras de los otros pueden resultar obtusas para quien no comparte una misma red de prioridades en el momento de comunicar un hecho. Si se trata de traducción, el problema es evidente y constituye la base de cualquier discusión sobre comparación de lenguas.

En turco (del que sé tanto como del eblaíta) hay una partícula importantísima, una suerte de adverbio que entiendo se pronuncia */mush/*, que sirve para relativizar la veracidad de un verbo. Es algo así como “presumiblemente”, algo como “dizque” en Colombia o Ecuador, pero está tan difundida y es tan coloquial que se puede decir en cada ocasión donde el hablante quiere demostrar que las cosas se presentan de un modo, pero que él no está en condiciones de poner las manos en el fuego. Habla más de la opinión personal de quien habla que de los hechos narrados. Y en turco parece que el cómo le haya llegado la información al locutor es de vital importancia: más que referir a los hechos, hay que tener en cuenta qué responsabilidad tiene el hablante con la verdad de lo hablado.

También en turco se da una situación de oralidad asombrosa. Ellos dividen sus vocales en débiles (la “e”, la “i” y algunas otras con diéresis) y fuertes (básicamente la “o” y la “a”), por lo que la categoría no es la misma que las abiertas y cerradas de nuestro español, que – digámoslo a calzón quitado- se llaman así bastante arbitrariamente. Cada palabra en turco debe tener sólo vocales de un tipo o de otro, es decir que hay palabras fuertes y palabras débiles por su naturaleza sonora. El mar (*/deniz/*) es débil y dulce, por ejemplo. Y he aquí la destreza del orador turco: cuando se habla, hay que tratar de alternar siempre una palabra débil con una fuerte; eso se considera elegante y apropiado. Hablar de hacer las compras en el supermercado, para el turco, es ejercitar una forma de poesía de 24 horas al día. Es muy habitual que el turco tenga sinónimos para casi todas las palabras, porque va a necesitar de una versión débil y una fuerte de cada término.

Al oído de los turcos, todos, pero absolutamente todos los demás idiomas suenan torpes y espantosos. Y sin embargo, ¿han escuchado hablar en turco? No vamos a poder opinar al respecto. Esas palabras son */mush/* definitivamente de otros.

Inventar una lengua y crear una obra son para mí dos cosas muy parecidas. Cada creación artística, una obra de teatro, por ejemplo, que no busca comunicar nada sino traer a la vida un lenguaje, un cuerpo de reglas y excepciones que son aprendidas mientras la obra se desenvuelve ante un espectador, funciona como una lengua artificial en vida plena y presente.

Su principal objetivo, el de la belleza absoluta, se ajusta también a esa definición de lestaliana de belleza que tanto me ha golpeado: la belleza es la anteúltima revelación, justo antes del horror que se esconde detrás de lo significable. Los objetos bellos, las creaciones de los escritores, las pinturas, las sinfonías, el teatro no dicen sólo: "soy bello". Dicen: "soy aun peor".

Durante noches enteras me ha tocado recitar estos textos finales en mi obra "Inferno". Allí interpreto a Felipe, un confundido profesor de matemáticas que es secuestrado por la maquinaria represiva de la última dictadura militar. Para sobrevivir a las horas finales de la tortura, a los minutos finales de la tortura, Felipe se inventa un complicado crucigrama de referencias cruzadas que distraen al espectador durante las dos horas que dura la pieza. Se inventa que dos catequistas han venido a salvarlo del infierno con las siete llaves de las virtudes. En su último momento de lucidez, Felipe comprende que ellas, Marlene y Berenice, no son otra cosa que su torpe invención, sus propias palabras:

**FELIPE:** Se disfrazaron de catequistas. Pero ustedes no saben nada de palabras. Ustedes son la burda invención de una doctrina. Mucho peor, ustedes son la burda invención de mi cabeza imaginando lo que podría pensar una doctrina, cualquier cosa armada de palabras, un crucigrama que me pudiera sacar de acá. Pero las palabras no se organizan así, no se organizan en doctrinas. Las palabras se organizan solas, por rima, por afinidad, por rechazo, por azar. ¿Cómo creen ustedes que son los días y las noches de este infierno? ¿Ustedes creen que no he sopesado ya todas las palabras, que no he hecho con ellas todos los ejercicios posibles de la voluntad, la poesía, la banalidad, el insulto, los anagramas, la chacota? Las horas y la tortura son lo mismo. Y ahora, ustedes van a desaparecer conmigo. Y con mi historia. Y no va a quedar nada. ¿Lo sabían o no lo sabían?

**MARLENE:** Sí.

**FELIPE:** ¡No las oigo!

**BERENICE:** Sí.

*Silencio.*

**FELIPE:** Bueno. Así me gusta. Se acabó la fortaleza. La fortaleza hecha de palabras. Si ustedes están listas, yo estoy listo.

Yo creo que ya estoy listo.

Muchas gracias.