
**PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS
RELACIONES CON EL MUNDO
DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA**

PARLATURARI BURUZKO TEORIA TXIKIA ETA BERE ERLAZIOA INPROBISAZIO
POETIKOAREN MUNDUAREKIN

SHORT THEORY OF THE PARLATURA AND ITS RELATIONS WITH THE POETIC
IMPROVISATION

PETITE THÉORIE DE LA PARLATURE ET DE SES RELATIONS AVEC LE MONDE
DE L'IMPROVISATION POÉTIQUE

ALFONSO SASTRE

Dramaturgo

Licenciado en Filología y Letras

Escritor e impulsor de la actividad teatral

EUSKAL HERRIA

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA
(ALFONSO SASTRE)

Gizakia animalia biztuna da eta ahotsaren bidez komunika liteke; aldiz, izaki gormutua da ere, ideiak imintzioen eta keinuen bidez adhieras ditzakeelako ere. Parlaturaren arabera (irakurtzeko testuen eta leku zehatz batean ikusi edo entzuteko testuen arteko erlazioa), abozko poesiak elementu deitikoak eta keinuak erabiltzen ditu, nabiz eta bertsolaritzaren kasuak aurkakoa adierazi. Memoria ere funtsezko elementua da, Gutenberg galaxian salbu. Hortaz, inprobisazioa ekintza poetiko, sozial eta publikoa da; sorkuntzarako denbora tarte minimoa da eta performantzearen une jakin batean poetak egiten duen bestekoa da.

El ser humano es un animal hablante, que tiene facultades para comunicarse mediante la voz; pero al mismo tiempo, también es un ser sordomudo, que transmite ideas mediante elementos paralingüísticos, como los gestos. La parlatura (relación entre los textos para ser leídos y los textos para ser vistos u oídos en un lugar concreto) establece que la poesía oral recurre a todo tipo de elementos deíctico-gestuales, si bien el caso del bertsolarismo testimonia lo contrario. La memoria también es un elemento fundamental, salvo en la Galaxia Gutenberg. La improvisación sería entonces un acto poético social, público, en el que el tiempo de la creación del poema es mínimo y se reduce al actual de la intervención del poeta en un momento determinado de la performance.

The human being is a speaking animal who has faculties to communicate by means of the voice; but at the same time, also it is a mute being that transmits ideas by gestures and similar elements. The parlatura (relation between texts to be read and texts to be seen or heard in a concrete place) establishes that oral poetry uses all type of contextual phisic elements, in spite of the case of bertsolaritza that attests the opposite. Memory is also fundamental, except in the Gutenberg Galaxy. Thus improvisation would be then a social, public poetic act, in which the time of creation of the poem is minimum and is reduced to a determined moment of the poet's performance.

L'être humain est un animal parlant, qui a des facultés pour communiquer avec sa voix ; mais en même temps, c'est aussi un être sourd-muet, qui transmet des idées au moyen d'éléments paralinguistiques, comme les gestes. La parlature (relation entre les textes pour être lus et les textes pour être vus ou entendus dans un lieu concret) établit que la poésie orale recourt à tout type d'éléments déictique-gestuelles, bien que le cas du bertsolarisme certifie le contraire. La mémoire est aussi un élément fondamental, sauf dans la Galaxie Gutenberg. L'improvisation serait alors un acte poétique social, public, dans lequel le temps de la création du poème est minimal et il est réduit au celui de l'intervention du poète dans un moment déterminé de la performance.

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA

Siempre se dice -y no nos cansamos de decirlo y de escucharlo- que el ser humano es, ay, un animal... aunque inmediatamente se añaden determinaciones específicas que "espiritualizan" esta aceptación zoológica: animal... político -zoon politikon-; animal... parlante; animal... imaginante (yo mismo he trabajado algo sobre esto), u otras. ¡Está bien! El ser humano es un animal parlante, o sea, hablante, hablador, y como consecuencia, posiblemente conferenciante, charlista, tertuliano, y hasta gárrulo, y por ello frecuentemente insoportable en su tozuda facundia, en su incontinida e incontenible oralidad. Pero también, silencioso, taciturno, y, lo que es más interesante, a efectos de la teoría de la parlancia como una nota esencial que nos distingue de los otros animales, anatómicamente o fisiológicamente o psíquicamente mudo (mutismo histérico: ¿para que hablar si no vale la pena?), o sea, incapaz de articular palabras, y también sordo, incapaz de oír, y sordomudo, incapaz de hablar y de oír, lo que sin embargo no lo excluye de esta extraña familia que es la Humanidad, o sea, del conjunto de los seres humanos en este también extraño planeta; extraño, sobre todo por contener estos seres que hablan y a veces se escuchan, o desean hacerlo y ser escuchados, por medios técnicamente articulados, pues, por lo demás, el conjunto de todos los demás animales también se comunican entre sí con arreglo a sus propios códigos, fónicos o gestuales.

¿Quedamos en que los seres humanos mudos son así mismo seres parlantes? ¿O no lo son? ¿No vale, para obtener ese título de ser parlante, el hacer uso de códigos meramente gestuales, cuyos mensajes son codificados y descodificados en el más absoluto silencio? ¡Claro que hablan, decimos nosotros, y ello sin articular palabras, y con qué elocuencia a veces! (Con frecuencia es más interesante, incluso para quienes no conocemos sus códigos, la traducción gestual que se hace en la TV de los discursos de los políticos que los discursos mismos. Y, en efecto, qué elocuencia, que preciosidad de los gestos, qué profundidad en la expresión. En realidad estamos ya en el dominio del arte; es decir, que lo que en los hablantes comunes es una forma comunmente descuidada de decirse cosas, de expresar sentimientos a los otros o de comunicarse informaciones, en el habla sordomuda forman parte de una técnica que ya es un arte, dominio -éste del arte- en el que también entran las hablas comunes, las hablas de palabras, cuando se habla bien, cosa poco frecuente, incluso entre los actores y entre los oradores profesionales (sobre todo los políticos); pues cuando se habla bien lo que se hace es "prosa", que es una forma literaria de hablar y de escribir, y no una mera ausencia de versos o sea, de renglones más o menos y peor o mejor medidos. Así es que el burgués gentilhomme de Molière no expresa ninguna ignorancia cuando se sorprende al oír de su maestro que él, su burgués discípulo, habla en prosa, puesto que la prosa en la que él habla, ciertamente, en la comedia, sí lo es pero ello es así porque el texto lo escribió Molière, pero no porque en la vida corriente se hable en prosa, que sólo lo hacen algunas gentes muy cuidadosas con los modos de hablar, tan cuidadosas que hasta resultan redichas. Así es que el tonto en la obra de Molière es el maestro. (Estoy citando ideas de mi libro El drama y sus lenguajes, y a este libro me refieren también

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA
(ALFONSO SASTRE)

posteriormente. Me referiré siempre al primer tomo, Libro II, El drama como parlatura, que comienza en la página 231).

¿Hablan o no hablan los mudos, sin embargo de la elocuencia que acabamos de elogiar y que es evidente con frecuencia, aunque siempre inaudible? Desde luego, no hablan si nos atenemos a la primera acepción del verbo hablar en el diccionario de la RAE, según la cual hablar es "articular, proferir palabras para darse a entender" (o con cualquier otro objetivo, añadiremos nosotros). Y, desde luego, tampoco hablan los pájaros ni los delfines ni los gorilas, por mucho que se comuniquen, con sus cantos unos, con ciertas emisiones inaudibles -¿radio?- otros, y con gruñidos y gestos los demás. Tampoco "dicen" si decir es, como nos dice -por escrito- el diccionario, "manifestar con palabras el pensamiento" (y "un decir" es, entonces, un dicho, y un dicho una palabra o una frase, más o menos popular). Pero que no se preocupen nuestros amigos sordomudos, que ello no los expulsa -hasta ahí podríamos llegar- de la especie humana definida como una "especie animal parlante". Digan lo que digan los diccionarios o algunos lingüistas para quienes el lenguaje es sólo algo que se hace con la lengua y cualquier otro tipo de comunicación sólo puede ser considerada "lenguaje" metafóricamente, como cuando se habla del lenguaje de las flores.

Pero hablemos ahora nosotros del lenguaje de las palabras porque el tema que tratamos es el de la oralidad y su relación con la literatura escrita. En nuestro libro, queda recomendado otro que nos fue muy útil en nuestras propias reflexiones y que precisamente se titula L'homme de paroles, "El hombre de palabras", del lingüista francés Claude Hagège, que publicó hace ya muchos años la editorial Fayard. Él nos introduce muy bien en el tema de lo que él llama la "oratura", y que yo convertí, traído el concepto a mi propio terreno (el teatro, el drama) con la palabra "parlatura". (Ver las citas de este lingüista francés en mi propio libro, primer tomo, a partir de la página 275).

Hagège -lo llamaremos H a partir de ahora para simplificar- habla de cómo "el estilo oral es un verdadero género literario", y que "se trata de una tradición cultural que parece aportar una justificación a la creación de un término, oratura, que sería simétrico al de escritura entendido como literatura". Mi término "parlatura" irrumpe en este escenario, sin pedir permiso alguno para ello, atrayendo la atención sobre la relación propia existente entre la literatura propiamente dicha (textos para ser leídos) y la literatura dramática (textos para ser vistos y oídos en un espacio físico determinado, actuados y dichos por unos actores).

Nuestro estimado profesor H estima en este pasaje que "siendo la tradición oral, por sí misma, literaria -y no no dejarán mentir los bertsolaris bascos, los troveros murcianos, los improvisadores de décimas campesinas en Cuba o los payadores argentinos entre otros muchos testimonios actuales, más o menos vivos, según los casos, de esta tradición de literatura oral-; tradición literaria (dice H) en el sentido de que conserva los monumentos de una cultura", dándose "la particularidad de que no deja huella material de sus producciones, obras o trabajos" (si no es cuando esos bertsos descienden, o ascienden, según se mire, al papel, con tal o cual objetivo, acaso el de que no se pierdan en el olvido, de manera que no quede borrada, si se pierde la memoria social de ellos, la hazaña de su improvisación y la calidad poética que los grandes maestros conseguían y siguen consiguiendo).

Para H -y para mí, que confío en sus investigaciones y también he observado aunque poco y parcialmente el fenómeno en sus formas actuales (lo que me permite puntualizar algo de lo que dice)-, el estilo oral recurre a toda suerte de procedimientos de simbólica gestual y articularia" capaces de

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA
(ALFONSO SASTRE)

asegurarle "una sombría eficacia mnemotécnica, como la dicción de refranes, rimas, aliteraciones (o sea, repetición de fonemas), ritmizaciones, por el gesto y por los movimientos de la boca". Yo no dudo de la realidad de la utilización de estos grandes recursos en otras especialidades de la oralidad poética, pero sí puedo dar testimonio de la enorme sobriedad de los bertsolaris bascos, con las manos en los bolsillos o agarradas, como si temieran caerse a la calle, a la barandilla de un balcón y una gran imperturbabilidad en su gesto, más bien hierático, como aquel que confía todo a la fuerza de su palabra cantada y poco o nada a los aspectos teatrales de lo que, después de todo, es un espectáculo.

La memoria era un componente muy importante, y un efecto personal y social positivo de esta cultura oral, con la consolidación y la extensión (socialización) de los recuerdos, aunque no se llegara a los extremos, en su cultivo, de los llamados "memoriones" en el siglo XVII español, de los que se decía que eran capaces de entrar en un corral de comedias, asistir a una representación y llevarse en la memoria el texto completo de la obra, que luego pasaban a papel y se la transmitían, pirateándola, a otra compañía de cómicos, por unos cuartos. En realidad, se ha perdido mucho de aquella facultad de la memoria, aunque la realidad fuera que la de los memoriones, por muy buena que fuera, causaba estragos en los textos que ellos presumían de memorizar y reproducir fielmente. Se ha perdido, pues, debido a tantas prótesis y depósitos, mucho de aquella gran memoria, antes confiada al cerebro de cada cual, a la que ellos intentaron ayudar -para descansar en esa ayuda- con los versos y con la escritura en general, de modo que la genealogía de la poesía en verso e incluso de la escritura en general reside en un empeño mnemotécnico. Los seres humanos quisieron ayudar a su memoria y crearon los versos, porque es más fácil acordarse de algo que rima; versos que luego habrían de llegar a ser los vehículos de grandes empresas del espíritu y olvidarían su origen mnemotécnico. La memoria, aliviada también de parte de sus responsabilidades por la escritura, inició su decadencia, que hoy cristaliza en que esta preciosa facultad descansa, en gran parte, en las bibliotecas y en los ordenadores.

Era la cultura oral la que había acabado conformando grandes depósitos en la memoria humana, de tal manera que se podía decir una gran verdad afirmando aquello de que: En África, un viejo que muere es una biblioteca que se quema. Luego, desde la escritura manual hasta las nuevas tecnologías de hoy, pasando por la Galaxia Gutenberg, la memoria se acostó a dormir un poco en nuestra área cultural (euroamericana), y las culturas orales abandonaron los grandes espacios de sus tiempos gloriosos y quedaron como tesoros medio escondidos y vinculadas al folklore, y nuestro mundo se llenó de papeles escritos y de grabaciones de audio y de video. La escritura se había impuesto al menos en una parte del mundo, y luego el campo de la grabación audiovisual, que se ha considerado por algunos observadores como una gran amenaza contra la llamada "Galaxia Gutenberg" -¿la muerte de los libros? De ocurrir así, el proceso se podría historiar de la siguiente manera: 1) La comunicación es el habla, que se produce, naturalmente, con la presencia física de los hablantes. 2) La comunicación es también la escritura, con ausencia de los escritores de los mensajes. 3) La comunicación se produce con la presencia virtual (seudopresencia), ya auditiva, ya visual, ya audiovisual, de los comunicadores. De todos modos, no nos apresuremos, pues lo que ocurra al fin ¡está por ver!

El caso es que históricamente los versos escritos, mnemotécnicos y didácticos, en un determinado momento (muy dilatado como todos los "momentos" históricos, que a veces duran miles de años), pasaron -dice H- a ser "la forma poética escrita", "un género literario"; el cual no vino "desconociendo o negando metafísicamente la oralidad", sino teniéndola muy en cuenta y usando de ella en la alta voz de los poetas líricos o narrativos, cortesanos o errantes. En realidad, socialmente, lo de menos era que los poemas líricos o épicos -"formas poéticas escritas", que hoy podemos leer (cuando no se han perdido)

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA
(ALFONSO SASTRE)

en los cancioneros- estuvieran previamente escritos porque el fenómeno de su "lectura" (metafóricamente hablando, por que el juglar se sabía las canciones de memoria) era un acto público en el que dicho fenómeno alcanzaba su cumplimiento; era su ápice, cuando los espectadores veían a los juglares (recitadores y músicos), o los trovadores provenzales (que cantaban sus poemas en la lengua de oc, y que más tarde, modernamente, tomaron el nombre de felibres), o a los bardos de las culturas celtas, que están en el origen de los nuevos bardos o cantautores del siglo XIX (por ejemplo, Iparragirre) o a los ministriles, o a los ciegos de los cantares y de las aleluyas -con pies pareados-, prefiguración de los tebeos o cómics del siglo XX), que modos de expresión que corresponden a las "aucas" catalanas, y, sobre todo, a los cantautores del siglo XX (entre nosotros, Mikel Laboa, Joan Manuel Serrat, Joaquín Sabina entre varios centenares de ellos) pasando, históricamente, por fenómenos y momentos tan brillantes como el que se dio a caballo de los siglos XVI y XVII en España con el auge de las seguidillas, estrofas de siete y cinco versos (que ocuparon parte del espacio antes habitado sobre todo por romances octosílabos), llamadas así (seguidillas) porque se cantaban "seguidas", en series, que formaron parte de una extensa cultura semipopular, semiculta, o, paradójicamente, de una cultura oral/escrita, como es por cierto el teatro, que se puede leer -"el teatro también se lee", dice un lema de la actual Asociación de Autores de Teatro-, pero que se escribe para ser visto y oído en la oralidad y gestuación de unos actores.

Hemos desembocado en el drama, en sus múltiples formas, que es la parte literaria de un tipo de teatro. Estamos ante un género mestizo entre la literatura propiamente dicha (escrita por los dramaturgos o que ofician ocasionalmente como tales) y la cultura oral que es el medio en el que se desenvuelven los actores para los que la dicción forma parte de su oficio -son artistas del habla, con todos sus ingredientes especialmente cultivados: tonalidades y gestuación-; y así es que ellos son actores y... "dictores", que generalmente optan por una u otra de las dos formas esenciales de realizar esa dicción: 1) la que se realiza como si los actores estuvieran improvisando lo que dicen (dicción naturalista, la cual pretende que los espectadores nos olvidemos de que aquellos diálogos están previamente escritos, ¡incluso si están en verso!, acudiendo a procedimientos de "prosificación" -evitando su rengloneo- de esos versos); y 2) la que no oculta sino que resalta el hecho de la previa escritura del texto y pone su énfasis en la forma de decirlo (en los viejos conservatorios se llamaba declamación a este arte de la oralidad actoral), de manera que el espectador "ve" que aquello está escrito por un poeta, y de lo que gusta es de la forma en que los actores recitan aquellos diálogos, ya en verso, ya en prosa.

El teatro era, en realidad, un arte de la oralidad gestuada. Los clientes de los corrales de comedias eran en gran parte analfabetos; así que las representaciones teatrales fueron, entre otras cosas, una forma de que la literatura se popularizara en los medios culturalmente más atrasados, analfabetos. Los mismos actores no eran siempre lectores sino que aprendían sus papeles de la viva voz de alguien que entre ellos sabía leer. Era una cultura de la palabra hablada y de ningún modo se dedicaba atención especial a la edición de los textos, que casi siempre se perdían, después de haber sufrido malformaciones en la práctica y de ser olvidados en cualquier momento de aquel "viaje entretenido" que eran las giras de los cómicos de la legua. Pero, como hemos dicho, incluso las "formas poéticas", líricas y narrativas, eran "decibles", y los analfabetos podían gustar de aquellas bellezas literarias en la voz de los trovadores, cuya tradición desembocó en lo que en el siglo pasado se llamaban "rapsodas", que eran recitadores de poemas, además de que eran muchos los grandes poetas que decían públicamente sus versos, con intención, ya lírica, ya épica, ya decididamente política. Maiakowski y Alberti sabían como decir sus versos en las plazas públicas, en las fábricas y, llegado el momento, en los teatros más empingorotados. Alberti lo hizo hasta su muerte.

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA
(ALFONSO SASTRE)

Es de notar, pues, que la alfabetización de los pueblos ha superado históricamente la tradición de la oralidad pura (sin doble gráfico), creando un mundo de lectores que ha sido muy bienvenido al campo de la cultura más evolucionada, sin que hayan faltado -sino al contrario, han abundado- las opciones "escritófobas". Bergamín, que era -bueno, es- un gran escritor, escribió un ensayo en defensa de analfabetismo, considerando la pureza natural (Rousseau) que reside en las personas no contaminadas por los efectos nocivos de la cultura escrita. Las escrituras corruptoras contribuían, pues, a la desnaturalización del ser humano, y Bergamín hablaba del "desorden alfabético". El profesor H pasa revista a una pequeña pero ilustre muestra de "escritófobos", como Platón, Rousseau, y en los últimos años Derrida, que por cierto muestra sus posiciones casi tan sólo a través de... sus muchas lecturas y especialmente de su lectura de Rousseau (véase su obra De la gramatología, "Les Éditions de Minuit", París, donde describe y analiza las virtualidades propias del fonologismo o logocentrismo, poniendo a Rousseau en un elevado pedestal. Entre las maravillas de la oralidad estaría la de la presencia del hablante, mientras que el escritor es una ausencia, aunque, en verdad, ya hoy, las grabaciones son como una escritura de lo hablado que nos permite oir a los escritores hablantes en su ausencia por distancia geográfica -porque viven lejos- ¡o por muerte!, y el cine y el video nos permiten hoy además ver a los ausentes y tratar con los muertos -con sus fantasmas- como si estuvieran ellos mismos presentes. Es también, pues, el mundo de la ausencia, pero de otra forma (la de las presencias virtuales), como antes lo era la escritura, que nos hurtaba ver a quien nos hablaba, al contrario de lo que sucedía en el mundo de la oralidad en vivo, en el que se está realmente junto o frente a quien canta sus canciones (o las canciones de otros autores) o declama sus versos (o los versos de otros poetas). En fin, para Rousseau, la escritura era "un suplemento peligroso del habla", o, por lo menos, un ersatz de dudosa efectividad, y como tal habría que tratarlo. La escritura se pone en el lugar de la naturaleza (como un doble gráfico de ella), y también de la realidad social (como un simulacro), y nos aísla y aleja de ellas.

Complejo es, pues, el mundo del hablar, el escribir y el cantar. En seguida se nos presenta el tema de la improvisación como una nota de, digamos, la oralidad pura, que sería la de los hablantes comunes -no escribimos en casa lo que vamos a decirle al amigo, aunque sí lo llevemos pensado si es algo importante- y la de los versificadores que repentizan sus versos. En la otra punta estaría la escritura con sus escritófobos y también con sus escritófilos, entre los que me encuentro. Y hay un tercer lugar en el cual el habla no es una negación de la escritura ni la escritura una negación del habla, sino que se da una conjugación; y ni la escritura comporta una ausencia -porque allí están los actores- ni el habla una presencia -porque el escritor del drama no está allí, a no ser que lo llamemos y salga a la escena para saludarnos y agradecer nuestros aplausos. No hay que decir que estoy hablando del drama, cuya prehistoria (en cada caso) es una escritura de las hablas, y su cumplimiento un habla de lo escrito. Es el matrimonio -a veces feliz- de las dos instancias, la de la escritura y la de la oralidad.

En cuyo campo -el de la oralidad- es donde florece desde tiempos inmemoriales la planta, hoy viva, de la improvisación, que es la forma en que actúan y se expresan los poetas repentizadores. Veamos qué hay en esta forma, y desmontemos ya la idea de una identificación entre la cultura oral y la cultura de la improvisación, puesto que ésta es, como hemos dicho, una planta que crece en aquel campo, junto a otras formas y expresiones, también ilustres. Las culturas orales no se definen, pues, por ser improvisadas o improvisadoras, y así es que lo uno no implica lo otro; y es un hecho relevante del pasado cultural el de las "oralidades" no improvisadas, sino meditadísimas durante el tiempo que para ello le fuera necesario al poeta para una reflexión tranquila de sus poemas, que luego recitaba y nunca publicaba, por la sencilla razón de que Gutenberg no había hecho su invento, o, ya existiendo la imprenta, porque no encontraba editor o no tenía dinero para hacer imprimir él mismo sus poemas; y

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA
(ALFONSO SASTRE)

también es verdad que se dan, en el campo de la literatura, escrituras improvisadas, que se realizan en el mero tiempo que se tarda en escribirlas, sin previa preparación alguna. (Podría dar ejemplos de textos que yo mismo he escrito -más bien, escriboteado- a pie de escenario o de plató cinematográfico, a instancias, en un momento de los ensayos, del director o de alguno de los actores, que creía haber encontrado -y a veces es verdad- un error dramático o que tenía dificultades para la dicción, para la oralización, de lo que yo había escrito en un papel sin tenerle a él en cuenta). En cuanto a los versos que se transmiten oralmente, pueden ser improvisados -muchas veces lo son- al final de una cena y comentando en ellos alguna anécdota recién acaecida, referente al vino o al postre recién tomados, o en un certamen de improvisadores, con pie forzado y desconocido hasta aquel mismo momento de la improvisación; versos, pues, que son creados in situ, en el mismo sitio y momento de su transmisión; pero también se han hecho, históricamente, sin lápiz y sin papel, en el interior de la cabeza del poeta, y sin ningún otro auxilio, con la ayuda de la memoria, antes de ser públicamente comunicados por la palabra hablada o cantada del poeta desde el depósito de su memoria. (Hay una zarzuela del maestro Serrano, La reina mora, en la que un niño canta un pregón para vender sus pájaros -"¡Pajaritos vendo yo, / en la calle los cogí! / Unos los vendí / otros me los comí / los demás los traigo aquí"; y otro personaje le interpela con estas palabras: "Oye, niño. ¿Pero esas cosas te las sacas tú de la cabeza?". Respuesta: Pudieron ser aprendidos de alguien que sería el poeta o creados por él, efectivamente, dentro de su cabecita, pero en cualquier caso sin lápiz y sin papel, dado el casi seguro analfabetismo del muchacho andaluz). Yo mismo sé de un poeta que escribió, en una celda de la cárcel, sin papel y sin lápiz, largos y complejos poemas, que quedaban grabados en su memoria según los hacía oralmente para sí o mentalmente, y revisados y perfeccionados allí mismo, y que luego, una vez en libertad, pasó al papel.

Lo cierto es que esa planta de la improvisación floreció antes de la invención de la imprenta -cuando toda la cultura poética era: o de transmisión manuscrita (los monasterios, etc), o, popularmente, oral-, y sigue floreciendo en la Galaxia Gutenberg, aunque ahora en medios reducidos y muy localizados, por ejemplo, en Euskal Herria con el bertsolarismo. Fuera del mundo de los versos, la improvisación ha sido un ingrediente en el teatro -especialmente en fenómenos como la comedia del arte italiana, pero también en las experiencias actuales de "teatro reactivo", compañías que ofrecen hacer una u otra obra o cambiar el curso de la trama según lo que el público de cada representación disponga-, y en otras artes como la música, tal que con el flamenco y más tarde con el jazz. Y no nos olvidemos de la prosperidad actual del arte de los cuentacuentos, otros artistas de la oralidad, con componentes importantes de improvisación.

Aportemos sin embargo puntualizaciones como la de que se ha exagerado el componente "improvisación" en formas dramáticas como aquella de origen italiano y que luego se extendió por toda Europa, que acabamos de citar y que fue la "comedia del arte", en la que los artistas tenían en sus memoria un repertorio de ingredientes, de manera que de lo que se trataba era de actualizar uno u otro de aquellos ingredientes, según las circunstancias, en cada representación. Aquellos artistas no eran, pues, gentes que salían desnudas, o a cero, a los escenarios de sus "performancias" (¡ya pediré después, si me queda un rato, disculpas por este barbarismo!). Tampoco salen "a cero" los músicos del jazz y los artistas del flamenco, como se sabe, y el margen de la improvisación es reducido y está muy controlado. La base material, e incluso formal, de las performances, va con los artistas y entra con ellos en el escenario, y de ninguna manera ellos se presentan ante el público a ver qué les sale, a ver qué se les ocurre. Permitidme una breve anecdota de mi primo Pepe, aunque resulte cómico anunciarlo así. Mi primo Pepe Sastre se llamó en los escenarios Mario Gabarrón y era cantante de ópera y de zarzuela. Una noche, siendo yo un niño, o quizás preadolescente, mi padre me llevó a un estreno suyo en el Teatro Alcázar de Madrid; era una zarzuela, Las Calatravas, creo que del maestro Francisco Alonso. Lo

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA
(ALFONSO SASTRE)

recuerdo ante el espejo de su cuarto maquillándose, soltando unos gorgoritos de prueba y diciendo humorísticamente: "Si sale con barbas, será San José". Pero él, claro está, se sabía muy bien la obra que estaban a punto de estrenar, aunque acaso el espectáculo estuviera, como era frecuente, "falto de ensayos"; sin embargo de lo cual es verdad que cada performance de una obra es diferente; en lo cual reside parte -una parte muy importante- del encanto particular del teatro. Pero el escenario se sale vestido y, al menos, con una chuleta detallada de lo que se va a hacer; lo demás sí será la improvisación, cuyo papel, en principio, es mayor o menor según los géneros. (También hay la patología de la improvisación, que reside en la condenada manera que tienen algunos actores de repentizar "morcillas", que a veces incorporan definitivamente al texto de modo fraudulento para la dignidad y la calidad de los textos). Sobre el papel de la improvisación en los espectáculos actuales que se dicen "reactivos" y que anuncian hacer una u otra obra según los públicos de cada día, no hay que olvidar que, por ejemplo, los diferentes desenlaces posibles que ofrecen están más o menos memorizados y disponibles para hacer y decir uno u otro según los casos.

En lo que se refiere a los cuentacuentos, ellos llevan a cuestas su saquito, más o menos nutrido, de relatos, y su memoria les ofrece las posibilidades para ir por uno u otro camino, y dilatar o reducir cada cuento, o introducir variantes, según la índole de los públicos en cada ocasión y circunstancia.

El tema de la improvisación en el mundo de los versos creo que puede quedar aclarado definitivamente mediante una definición como la siguiente: es un acto poético social, público, en el que el tiempo de la creación del poema es mínimo y se reduce al actual de la intervención del poeta en un momento determinado de la performance. Queda fuera de esta exposición el tema de la calidad poética de los versos que en estas experiencias se producen, siendo ésta, la calidad de los versos, lo más importante, pues si ellos son malos, el hecho de haber sido repentizados no les añade valor alguno ni los disculpa.

Pasando una vez más a los territorios del teatro, quiero recordar el uso, en él, de lo que se llama "repentizar" y el de "hacer repentes". Lo primero es un recurso de los actores para salvar situaciones difíciles, por ejemplo agujeros en la memoria de algún actor o errores o incidencias accidentales, por ejemplo: se apaga la luz por una avería, o se oye pasar ruidosamente un tren en el exterior o el telón se niega a bajar al final del drama etcétera etc. (En mi libro citado cuento aquella anécdota de una carta comprometida que la dama tenía que echar al fuego. Entonces entraba su marido, olfateaba el ambiente y tenía que decir: "Huele a papeles quemados". Una noche, a los servicios del escenario se les olvidó poner la chimenea. ¿Y qué hizo la actriz? Romper la carta en pedacitos y echarlos en un rincón. ¿Qué hizo el actor? Decir sin dudarle un momento: "Huele a papeles rotos". Es un caso de repentización un tanto extravagante.

En cuanto a lo segundo, "hacer un repente" o "salir al toro", se produce, por ejemplo, en el trance de que algún actor caiga enfermo y tenga que salir, así de pronto, otro actor a hacer su papel. En el tiempo en que se trabajaba con un apuntador en la concha, ello era posible. Entonces incluso había actores de los que se elogiaba su capacidad para "escuchar" al apuntador. "Escucha muy bien" -se decía, y ello facilitaba sus contratos. Había "repentes" en los que por ejemplo se le decía al actor como toda información sobre su personaje: "Te llamas Ricardo y eres rey", y se le daba un empujón que lo ponía en medio de la escena. Lo que seguía era un trabajo compartido entre el actor empujado a salir y el apuntador, institución que permitía estrenar las obras con pocos ensayos y hacer giras con repertorios de un montón de obras, y cuya virtud -que era la que definía al buen apuntador- era disponer de una oralidad tal que su voz se oyera nítidamente en el escenario (por los actores) y no se oyera en absoluto

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA
(ALFONSO SASTRE)

en la sala (por el público). La realidad era, desgraciadamente, que los actores no solían oír bien a los apuntadores, y el público los oía demasiado, tanto que a veces protestaba: ¡Que se oye al apuntador!, se oía clamar a alguien desesperado.

Hablando aún de mi propio oficio, les confirmaré que consiste en un proceso inverso al de una oralidad que se convierte en escritura -alguien que toma nota escrita de lo que oye decir-, pues aquí es la escritura la que se convierte en oralidad, y es de notar que un autor dramático es, ni más ni menos, ese tipo de escritor que sabe hacer eso, y que quienes no lo entienden así (quienes no entienden o no saben llevar a cabo esa complicidad entre lo que se escribe y lo que ha de hablarse) son autores que, incluso siendo escritores excelentes, no consiguen escribir convincentes obras dramáticas. Sus obras -sus diálogos- "no llegan al público", como se suele decir, aunque es cierto que los actores pueden hacer mucho y conseguir algo para convertir esos textos, mediante sus propios legítimos recursos, en propiamente teatrales, arreglando los déficits "parlatorios" de tales autores no dotados para esta índole de trabajo poético. Desde luego, estas situaciones son la fuente de muchos conflictos, y hablo ahora al margen de aquellos recursos a las morcillas que hace un momento acabo de rechazar como poéticamente negativos, entre otras razones porque comportan agresiones al ritmo y a la música del drama. Graves atentados, a veces, y siempre intolerables.

En cuanto a mí, yo adoro tanto la escritura como el habla. Por eso sufro mucho tanto con las faltas de sintaxis o la pobreza léxica o los errores ortográficos en lo que leo, como con los modos descuidados en las hablas de hoy, ya en las ficciones de los teatros, ya en las realidades de la vida.

La resolución de estos problemas, tanto de la escritura literaria como de la parlatura, hay que buscarla en la cuestión del estilo. ¿En la forma de hablar y de escribir? Sí, efectivamente; pero entiéndase esto desde la consideración de que la forma, en el arte y en la literatura, es una cuestión de fondo y no de mera ornamentación de unos contenidos. La forma forma parte del fondo -"la forma" "forma parte" del fondo, insistimos en este modo de decirlo, que no implica reiteración ni redundancia alguna. En este punto, y ya para ir acabando, voy a recordarles un texto clásico del siglo XVI español. Este es el Diálogo de la lengua de Juan de Valdés. En él, Valdés recibe en Nápoles, lugar de su exilio, al que lo condujo su mala cabeza erasmista y su crítica de las malas costumbres del clero en España, a un grupito de amigos interesados por los problemas del habla y de la escritura de la lengua castellana; y le pregunta uno de sus interlocutores "acerca de escribir y hablar en vuestro romance castellano quanto al estilo", y Valdés le responde que: "...el estilo que tengo me es natural, y sin afectación ninguna escribo como hablo; solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero decir, y dígolo quanto más llanamente me es posible, porque a mi parecer en ninguna lengua está bien la afectación". Es, diríamos, una poética de la llaneza, que Cervantes habría de reiterar por medio de una interpelación de don Quijote al joven narrador del retablo de Maese Pedro, que yo he citado más de una vez, porque contiene mi propia poética: "Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala".

En cuanto al texto de Juan de Valdés, mi crítica versa tan sólo, pero es mucho, sobre el postulado "escribir como hablar". En aquel libro mío que vengo citando, trato del "tercer lenguaje" que propongo se use en la escritura de los dramas: un lenguaje que sea el precipitado literario -en verso o prosa o versiprosa (por ejemplo, Thomas Bernhard)- de un tratamiento que aleje la escritura para el teatro tanto de la reproducción de las hablas corrientes ("escribir como hablar", Valdés) como de las alturas de un lenguaje alejado y retórico, hiperliterario. La parlatura es un efecto (o producto), en cuanto al lenguaje, de un proceso digamos "respiratorio" que se desarrolla en tres momentos: 1.- el de la inspiración o

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA
(ALFONSO SASTRE)

aspiración (acopio de materiales, de palabras y dichos, en la documentación espontánea que tiene tiempo y lugar (espacio-tiempo) durante toda la vida del poeta en su transitar por el mundo, sobre todo, pero también por medio de sus trabajos de documentación científica, en el caso de los escritores preocupados por estas cuestiones teóricas; 2.- el del filtro y la organización de lo aspirado, de manera que la memoria o el subconsciente no quede sobrecargado de materiales lingüísticos inútiles a efectos poéticos; 3.- el de la espiración (en la sexta acepción del DRAE, que se refiere a cuando "se expele" en forma de obra algo de lo aspirado en sus vivencias y en sus estudios), de manera que se manifiesta, como formando parte de una obra, el lenguaje propio del drama en términos generales (parlatura), y personales del poeta (estilo).

La llaneza es, pues, la clave del estilo que yo propongo y, sobre todo, me propongo. También el estilo es la clave de la llaneza, que no es, claro, cualquier forma de simplicidad; y, sobre todo, el estilo es la clave de la calidad poética, pero también poética, y filosófica, y ética, de la obra artística en general y literaria en particular. (Por cierto, que al postular la llaneza como estilo apuesto contra el uso desmandado de metáforas insólitas e hiperliterarias en el drama. La consideración del uso de las metáforas en el lenguaje de Shakespeare y de la calidad de éstas en relación con la llaneza postulada por nosotros podría ayudarnos a esclarecer este tema; pero éste es un asunto para estimar en otra ocasión. El lenguaje de Valle Inclán está en el límite fronterizo de una escritura nacida para ocultarse detrás de la dicción de los actores, en un teatro, de modo y manera que los espectadores más corrientes hallen el placer de un reencuentro (familiar), por vía poética (extrañeza), con las realidades de su propia vida. Poética de la llaneza, es decir, llaneza sí, pero poesía también. Es mi propia poética, he dicho, aunque use de ella sin especial fortuna o "ángel", sin el debido estado de gracia o factor "sacramental" (lo que antes se llamaba -ya se ha recordado- inspiración). Espero no haberla traicionado (mi poética) esta mañana con el empleo que he hecho del lenguaje, de mi lenguaje, para preparar, por medio de la escritura que ahora acabo de oralizar (señalo el mazo de las cuartillas), el destino final de estas palabras mías en la performance de hoy.

P.S. Hemos dibujado con todo esto una especie de gran triángulo en el que la literatura escrita es un ángulo (A); la oratura (literatura oral, Hagège), es otro (B), que es donde se sitúa el mundo de la improvisación poética; y la parlatura (la escritura oralizante o dramática) el tercero (C).

En este triángulo, las bases creadoras son la imaginación y la memoria, capacidades humanas que:

* en A se sirven, por parte del poeta, en el lugar en el que escriba, de papel y pluma o lápiz o bien, ahora, de ordenador;

* en B, de espacio público y tiempo actual localizado (espacio-tiempo o cronotopo, Bajtin);

* en cuanto a C, la cosa marcha en dos tiempos o actos, el primero, en el espacio privado de un taller íntimo (el cuarto de trabajo del autor), y con tiempo ilimitado en principio; y el segundo en el espacio público de las performances. La "performance" es -lo diré por fin- un neologismo bárbaro, robado sin respeto alguno a la lengua inglesa, y que espero se me disculpe y acaso se acepte, que yo incorporé para tratar, de un modo visible y patente, de la articulación, de los dos niveles o áreas del lenguaje, hablado o escrito: la de la competencia y... la de la performance, que son como dos hermanas, una categorial y otra anecdótica. La primera cubre la lengua como "Sistema" o "Langue" (Saussure), o sea, virtualidad; y la segunda, la actualidad, el acontecimiento, es decir, cada acto concreto de lenguaje; es el habla o Parole del maestro Saussure, siempre citado y recitado a pesar de los muchos años transcurridos desde la

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA
(ALFONSO SASTRE)

publicación de sus trabajos. ¿Valdrá, pues, la palabreja "performancia"? Así lo espero y lo deseo, pero también puede decirse, a mis efectos: actuación o presentación en el sentido de -otro neologismo- presentificación de las potencialidades que habitan en nosotros.

NOTA A MODO DE APÉNDICE

sobre los juntapalabras de la radio y la televisión

Locutores que leen noticias y corresponsales forman esta fauna que en la radio y en la televisión se dedican a destrozar el lenguaje día a día, haciendo caso omiso del sentido que puedan tener las noticias que leen o las informaciones que transmiten. Así, parten las frases por donde les parece, o quizás obedeciendo a los mandatos de su respiración, de manera que por ejemplo lo que es un complemento circunstancial con el que acaba una frase lo convierten en el sujeto de la siguiente. Los puntos y las comas no existen para estos artistas de la palabra, que saben juntar letras a gran velocidad, como si participaran en una carrera -¡a ver quién lee más deprisa!-, pero, en realidad, no saben leer. Lo de juntar letras y palabras, en lugar de leer, lo hacen tan rápidamente que los oyentes no se enteran ni siquiera de lo que, aunque se enteraran, no entenderían, por aquello de que las frases van cortadas por cualquier parte como si el discurso tuviera la estructura de una longaniza continua (txistorra). Al final, no nos enteramos, por ejemplo, si donde está lloviendo es en Madrid o en Palencia, y si las nubes cubren el cielo de Barcelona o si allí luce un sol espléndido, ni, por supuesto, si es en Santander donde latemperatura máxima prevista es de 22 grados o si tal previsión se refiere al reino de Murcia.

No sé cuándo, alguien con amor al lenguaje, y que sin embargo forme parte de la Administración, pues creo que hay un Ministerio de Cultura o de Educación o de ambas cosas, en el Estado, y en las Autonomías suele haber Consejerías de cultura; alguien debería plantear, digo, la cuestión de que los aspirantes a locutores de radio y/o televisión, se vean en la obligación académica de seguir unos cursos de lectura y, sobre todo, de lectura en alta voz, de oralidad, que corresponda, más o menos, a las asignaturas que antes, en los Conservatorios de Música y Declamación, se llamaba "lectura expresiva", teniendo en cuenta que los "locutores" de la radio y de la televisión o son unos verdaderos artistas del habla, ya se limiten a leer -bustos parlantes en la TV- o improvisen, cuando hablan, sobre meros guiones o pautas, en determinados programas; o bien son unos destructores de lenguaje, que es lo último que cabría esperar de ellos. (A todo este desastre de la destrucción de la sintaxis se incorpora, sobre todo en el mundo de los corresponsales, el uso de un tonillo que hace terminar cada corta emisión de voz en una especie de rabo sonoro, a modo de insulsa cantinela, de una monotonía insufrible).

Claro está que nosotros, amantes del lenguaje, partimos de la base de estimar que leer en voz alta para que otras personas oigan lo que se les lee es un modo de hablar, y que es conveniente hablar bien, sobre todo si, como en estos casos, sus palabras tienen una gran difusión popular, por lo que los estragos pueden ser muy graves, y además les pagan por hacerlo. FINIS

Alfonso Sastre
Hondarribia, 29 julio 03

Un recuerdo de Valdés: para él, son importantes las nociones de ingenio y juicio al considerar "dos partes en el orador": "invención y ordenación". Invención=ingenio. Ordenación=juicio.

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA
(ALFONSO SASTRE)

Algunos neologismos: hablistán y parabolano.

Algunas etimologías: hogaño, de hoc anno; ahora, de hac hora.