El exilio y la aventura teatral

[Ricardo Senabre]

Acaso no ha habido una época más convulsa en la historia de Europa que el siglo XX. Sucesos como la revolución bolchevique, las dos grandes guerras, la creación del estado de Israel y la descomposición de la URSS han modificado constantemente fronteras y hasta nombres de países, y —lo que es más importante— han provocado profundos movimientos migratorios, desplazamientos de gentes que han debido cambiar de país y hasta de lengua. El hecho se ha mostrado especialmente notable cuando ha afectado a escritores, obligados muchas veces y por razones diversas a expresarse en una lengua aprendida, tras haber dejado a un lado el idioma materno.

Hay casos muy conocidos: Kafka, checo, escribe en alemán; Conrad, polaco, elige el inglés; Nabokov, ruso, opta por el inglés, mientras que su compatriota Arthur Adamov plasmará en francés su obra dramática. Y hay casos complejos, como el de Elias Canetti, búlgaro de nacimiento aunque de raíces judías —de hecho, su lengua materna era el judeoespañol—, que, tras vagar por diversos lugares, adoptará el alemán como instrumento de su obra literaria. Un apartado especial estaría formado por la emigración rumana. Casi todos los escritores de ese origen acabaron escribiendo su obra en francés —lo que se explica porque tradicionalmente, y sin duda a manera de defensa ante la cercanía eslava, había sido la lengua más estudiada en Rumanía—, como Constantin Virgil Gheorghiu, Mircea Eliade, Cioran o Ionesco (que incluso modificó levemente el final de su apellido Ionescu para evitar la malsonancia que se hubiera producido al someterlo a la pronunciación francesa). Unos pocos, como Cioranescu o Uscatescu, se acogieron al español. La lista podría alargarse con facilidad.

El hecho de utilizar una lengua aprendida para expresarse literariamente condiciona por fuerza ciertos aspectos del estilo —lo que se ha apuntado más de una vez en autores como Conrad o Nabokov—, pero, sobre todo, determina una actitud ante el lenguaje como algo ajeno, exterior; algo sobre lo que se puede reflexionar, ironizar, establecer burlas. En el caso de los textos teatrales, el lenguaje se convierte en objeto mismo de los diálogos, muchas veces para no transmitir nada, o, más exactamente, para transmitir la inanidad, el vacío, la falta de sentido. Esto es lo que sucede justamente en lo que se llamó a mediados del siglo XX «teatro del absurdo», aquel movimiento renovador después del cual la literatura dramática vio ensancharse prodigiosamente su horizonte y sus posibilidades. No puede ser una casualidad que en el nacimiento y el desarrollo del teatro del absurdo intervinieran decisivamente dramaturgos que adoptaron otra lengua distinta de la suya, en este caso la francesa, para escribir: el rumano Ionesco, el irlandés Samuel Beckett, el ruso Arthur Adamov. Y podrían añadirse algunos nombres cercanos a la estética del absurdo y afectados también por el fenómeno de la adopción lingüística, como el español Fernando Arrabal o el israelí Amos Kenan. Si se tienen en cuenta estas circunstancias se entenderá mejor por qué el len-

El hecho de utilizar una lengua aprendida para expresarse literariamente condiciona por fuerza ciertos aspectos del estilo pero, sobre todo, determina una actitud ante el lenguaje como algo ajeno, exterior.

La experiencia humana es incomunicable, y el lenguaje un instrumento insuficiente para tal menester. Ni siquiera logra salvarnos de nuestras miserias.

guaje como instrumento de comunicación —o de incomunicación— en sus diversos aspectos se sitúa en el centro de las preocupaciones de todos estos dramaturgos.

Ionesco ha confesado cómo, a los 36 años, decidió aprender inglés con el método Assimil y fue copiando las frases del manual: «Allí aprendí, no el inglés, sino verdades sorprendentes: que hay siete días en la semana, por ejemplo, lo cual ya sabía; o que el techo está encima y el suelo debajo, lo que también sabía, quizá, pero que era algo en lo que nunca había pensado seriamente o que había olvidado».A medida que las lecciones del manual se iban haciendo más complicadas crecía la presencia de dos personajes, el señor y la señora Smith. El resumen descriptivo de aquellas lecciones tiene ya la ingenuidad jocosa del mejor Ionesco: «Con gran asombro por mi parte, la señora Smith hacía saber a su marido que tenían varios niños, que vivían en los alrededores de Londres, que se llamaban Smith, que el señor Smith era oficinista, que tenían una criada… En la 5.ª lección llegaban los Martin, amigos de los Smith. Se entablaba una conversación entre los cuatro y, además de los axiomas elementales, se edificaban verdades más complejas: «El campo es más tranquilo que la ciudad, etc.».

Había ya en el manual un embrión de situación cómica en forma de diálogo absurdo: cuatro personajes diciéndose con la mayor seriedad cosas evidentes para todos desde mucho tiempo antes. Naturalmente, esta perspectiva, esta peculiar visión de los diálogos del Assimil, nace de su interpretación literal, de esa especie de mirada infantil que considera el lenguaje un vehículo transmisor de informaciones verídicas, y probablemente es más fácil recrearla cuando se es un trasterrado en el que se ha producido una escisión entre el lenguaje familiar, afectivo y espontáneo, por una parte, y el instrumento de expresión de su vida pública, por otra. Los diálogos de *La cantante calva* —que al principio iba a titularse *El inglés sin esfuerzo*— están inspirados por los coloquios absurdos del método Assimil, pero no constituyen sin más una parodia, sino que sirven al mismo tiempo para atacar la mentalidad conformista, la aceptación de ideas recibidas, la conversión de los seres humanos en autómatas prestos a aceptar y repetir consignas sin someterlas a reflexión.

En *La lección* continúa siendo esencial el problema del lenguaje. Cuando el profesor, crecientemente exaltado ante la cortedad de la alumna, afirma que si un italiano dice «mi patria» no quiere decir lo mismo que un oriental que utilizara la misma expresión, está subrayando el carácter inmanente del lenguaje, su adscripción a la individualidad y, por consiguiente, la dificultad de su intercambio. Lo que se plantea, en realidad, es la cuestión del lenguaje como instrumento de incomunicación, tema esencial en el teatro del absurdo y en otras formas narrativas coetáneas —piénsese en el primer cine de Antonioni—, lo que, según denunciaba Barthes en 1956, constituye una forma de protesta burguesa, con más valor estético que político. Pero en *La lección* se sugería también algo más grave: el uso del lenguaje como instrumento de poder. El profesor que domina los significados va haciéndose cada vez más despótico frente a la alumna, progresivamente debilitada, cuya inferioridad lingüística aparece simbolizada en el creciente dolor de muelas y tiene como consecuencia la muerte final. Si se considera este sentido posible en una obra surgida pocos años después del mayor desastre bélico del siglo XX, parece una ligereza ver en el problema del lenguaje, tal como aparece sugerido por Ionesco, tan sólo una rebelión estética. El lenguaje como asunto vertebrador de la historia ofrece otra realización memorable en *Las sillas:* allí, una pareja de ancianos que vive en la torre de una isla remota aguarda la llegada de invitados ilustres de todo el mundo a los que el anciano se dispone a transmitir su último mensaje, la experiencia de su vida. Oímos llegar a los invitados, observamos cómo se van colocando las sillas para proporcionarles acomodo, pero no los vemos. Las sillas permanecen vacías. Cuando parece que la sala está repleta llega el Orador —personaje éste al que sí vemos— encargado de transmitir el mensaje en nombre del viejo. Con todo preparado, los ancianos se arrojan por la ventana y el orador se dispone a actuar. Pero es sordomudo y sólo consigue emitir sonidos inarticulados. Intenta escribir en la pizarra y el resultado es una serie de signos indescifrables. La experiencia humana es incomunicable, y el lenguaje un instrumento insuficiente para tal menester. Ni siquiera logra salvarnos de nues-

Foto: Gyenes. CDT.

***El rinoceronte,* de Ionesco. Teatro María Guerrero, 1961. Director José Luis Alonso.**

tras miserias. En *Asesino sin sueldo,* Ionesco pone en boca de Béranger una larguísima tirada, un auténtico monólogo que ocupa varias páginas del texto impreso y desarrolla argumentos de todo tipo, dirigido a quien se dispone a matarlo para disuadirlo de su empeño. Pero no lo consigue, porque ni el más elocuente discurso imaginable puede contrarrestar lo inexorable del destino.

En el caso de Samuel Beckett —no lo olvidemos: un irlandés que escribe en francés, discípulo de Joyce y autor de una tesis sobre Proust—, el problema del lenguaje como vehículo insuficiente se agudiza. Las tesis de Mauthner en este sentido no sólo hallaron eco en filósofos como Wittgenstein o en lingüistas como Harris, sino en numerosos escritores, entre los que figura en lugar preferente el autor de *Esperando a Godot.* Los diálogos de Beckett no se asientan en certezas, no suelen afirmar ni negar. Nada es seguro, nada parece tener apoyo —de ahí la abundancia de monólogos y reiteraciones sin aparente sentido—, todo es desconocido e incomprensible. En *Esperando a Godot* el lenguaje sirve, en definitiva, para expresar la nada, y cualquier explicación trascendente y vagamente religiosa que se intente, apoyada en la semejanza God/Godot, es tan sólo un acomodo ingenuo y bienintencionado. Con frecuencia, las palabras apuntan en una dirección que los gestos y acciones desmienten. Los decorados son igualmente inexpresivos, despojados de cualquier elemento que permitiera atribuirles algún sentido, aunque fuera simbólico, y el lenguaje lo subraya: «—¿Qué lugar es éste?— No sé. —¿A qué se parece?— No es posible describirlo. No se parece a nada. No hay nada. Hay un árbol». Aún llega más lejos Beckett en *Acto sin palabras,* donde el viejo Krapp, que ha ido grabando en una cinta impresiones y sentimientos a lo largo de muchos años, decide rememorar lo que vivió y sintió en su juventud, tres décadas atrás, y no reconoce su voz ni es capaz de entender muchas palabras que utilizó entonces.

Convertido a menudo en imagen de la propia existencia, el lenguaje es con frecuencia en el teatro del absurdo expresión del vacío, de la pequeñez y limitación del ser humano, de lo insuficiente y perecedero. En *La invasión,* de Arthur Adamov, los familiares y discípulos de Juan, un escritor que acaba de fallecer, se esfuerzan por encontrar un orden y un sentido en la masa de escritos, borradores y papeles indescifrables que el muerto ha dejado. Pero, como en el caso de *Las sillas,* el supuesto «mensaje» o legado espiritual del escritor se mantendrá como un objetivo inalcanza-

Los dramaturgos del absurdo, encontraron en el lenguaje el elemento simbolizador adecuado, acaso porque, debido a sus circunstancias personales, mostraron siempre frente a «sus» idiomas cierto distanciamiento.

Foto: Chicho. CDT.

Esperando a Godot, **de Samuel Beckett. El Canto de la Cabra. Sala El Canto de la Cabra, 1995. Director Rodolfo Cortizo.**

ble, como una decantación de experiencias pertenecientes en exclusiva a quien las vivió y no transferibles mediante el lenguaje, modesto vehículo utilitario que sólo admite una plaza. Porque, como afirma un personaje, lo importante no es tanto saber el sentido de las palabras como «su volumen y su cuerpo en movimiento», esto es, el brillo y el matiz preciso que tuvieron en el momento irrepetible en que fueron enunciadas y que, fuera de aquella situación, el lenguaje es incapaz de conservar.

Se ha reprochado a estos dramaturgos que convirtieran un medio en un fin; que hicieran del lenguaje un objeto en sí mismo en lugar de utilizarlo como instrumento para plasmar y transmitir situaciones y conflictos. De ahí los juegos verbales, la ruptura de clichés, los silencios, las abundantes parodias lingüísticas y otros recursos de naturaleza verbal que ocupan buena parte de los diálogos y que obligan a fijar la atención del espectador o el lector, como hubiera dicho un teórico de la comunicación, más en la forma del mensaje que en el mensaje mismo. Esto, que en cualquier caso podría afirmarse sobre todo a propósito de Ionesco, es considerar parcialmente los hechos. El relieve que el lenguaje adquiere en el teatro del absurdo tiene su justificación en el hecho de que representa algo. Recuperando algunos aspectos de los descubrimientos simbolistas, los dramaturgos del absurdo, que no desearon en ningún momento reincidir en los motivos temáticos del teatro de raíz naturalista —crímenes, grandes pasiones, adulterios, sucesos «materiales»—, sino operar con abstracciones —la soledad, la incomunicación, la desorientación del ser humano, su condición minúscula y contingente—, encontraron en el lenguaje el elemento simbolizador adecuado, acaso porque, debido a sus circunstancias personales, mostraron siempre frente a «sus» idiomas —y frente a las lenguas, en general— cierto distanciamiento, como el que se mantiene ante determinados utensilios cotidianos que pueden servir para muchas cosas, pero no para otras más importantes. En el origen del teatro del absurdo —como, en otro sentido, en el nacimiento del existencialismo, o de las vanguardias de entreguerras— se produjo una confluencia de estímulos dispares que, como en una inesperada reacción química, dieron un precipitado imprevisible y sorprendente. Los hechos son bien conocidos: una guerra que recompuso media Europa, millares de seres desplazados, alejados de su país de origen y trasplantados a un hábitat ajeno, con la inevitable superposición de lenguas, y también una corriente lingüística que venía de más atrás, que había impregnado el pensamiento de filósofos y escritores y que proclamaba la insuficiencia de la palabra para dar cuenta de la enorme complejidad del ser humano. En España existen testimonios abundantes de la propagación de esta idea en Ramón Gómez de la Serna, y no sólo en ensayos como *Las palabras y lo indecible,* sino en toda su obra de creación, erigida sobre la concepción primordial del carácter escurridizo de los significados. Pero también autores de otro signo muestran su adhesión a esta corriente de pensamiento. «Siempre que apretamos una palabra del diccionario para precisar su sentido descubrimos que es equívoca», afirma Ortega y Gasset. Por las mismas fechas, Pérez de Ayala se quejaba de «la miserable palabra humana, tan inexpresiva para todo lo que es supremo». Ideas como éstas, pasadas por el dramático tamiz de la segunda Guerra Mundial y con las migraciones subsiguientes, que obligaron a muchos seres a empezar una nueva vida con una nueva lengua, constituyeron el fermento del que surgieron los brotes principales del teatro del absurdo. ■

Lo importante no es tanto saber el sentido de las palabras como «su volumen y su cuerpo en movimiento», esto es, el brillo y el matiz preciso que tuvieron en el momento irrepetible en que fueron enunciadas.