

ESPERANZA Y DESESPERACION: BECKETT Y ADAMOV

Por

CLEDY M. BERTINO

HABLAR de teatro, y más aún cuando se trata de autores como Beckett y Adamov, significa sumergirse de lleno en la problemática crucial de nuestro mundo. ¿Por qué? Pues porque el teatro, cualquiera sea el subtítulo que quiera adosársele, cualquiera sea la definición que intente darse de él, se nutre de la vida para crear vida y del mundo para inventar su mundo. La narrativa puede crear fantasmas, el teatro no, porque su esencia es la corporeidad de sus criaturas. Esta corporeidad puede tomar las más diversas formas a través de los más diversos planteos, pero siempre serán el hombre y su mundo, vistos a través del prisma creador del dramaturgo, su nervio vital, su razón de ser.

¿Y qué es nuestro mundo de hoy? Un concepto de caos y disloque cuyas raíces se hunden en lo más profundo del siglo XIX. Porque el siglo XIX, tanto en lo literario como en lo político, social y económico, fue quien colocó las bases de nuestro siglo XX.

En su transcurso la burguesía acabó de desplazar a la aristocracia de los círculos gubernamentales, para reemplazarla por la aristocracia del dinero, y se lanzó de lleno a la fabricación del primer milagro económico: la revolución industrial, con sus templos-fábricas, y de un nuevo ídolo: la máquina. La multitud empobrecida fue agrupándose en torno a ellas y, en su crecimiento, fue colocando los cimientos de una nueva clase: la del proletariado, y de un nuevo monstruo: el de la masa. Como consecuencia de sus ínfimas condiciones de vida,

las ideas socialistas comenzaron a hacer escuela y Marx hizo resonar su voz en defensa del proletariado versus el capital. El mundo empezó a sentir los síntomas de la convulsión. La burguesía, con un ideal de vida, con una escala de valores que le era propia, comenzó a mostrar el doble juego de sus ideales y de su vida, y escritores como Balzac comenzaron a desenmascararla.

Al mismo tiempo un nuevo dios: la Ciencia, lograba entronizarse. Sus pautas eran terminantes; sus leyes, imbatibles. Nada nuevo hay bajo el sol, decían. La Ciencia tenía una respuesta para todo y el hombre una fe ciega en ella.

La teoría evolucionista de Darwin, el determinismo social de Marx, los descubrimientos experimentales que ponían al descubierto las taras de la herencia, las vacunas que inmunizaban contra terribles enfermedades, etc., etc., proveían al hombre de una suficiencia total ante el alcance de su poder. Porque, al mismo tiempo, los inventos se sucedían: la aplicación de la energía eléctrica abría un mundo de posibilidades, el tren, los primeros automóviles, el teléfono, la telegrafía sin hilos... los comienzos de la aviación y del cine... todo iba formando un clima. El mundo estaba en marcha y en pleno goce de la modernidad.

En las cortes, en los palacios, en las altas esferas sociales, los restos de la aristocracia y los dioses de la burguesía, entonaban los aires festivos de esa modernidad con una inconciencia total que les impedía ver el mundo de caos que se avecinaba.

La guerra del 14 acabó con la quimera. El mundo comenzó a desmoronarse y, en el horror de las trincheras, el hombre supo hasta qué punto se había equivocado y en qué medida quedaba desamparado. "Y por ello —diría Bertolt Brecht en *Tambores de la noche*— pónganse cómodos en este pequeño astro porque hace frío aquí y está un poco oscuro, señor rojo, y el mundo es demasiado viejo para que haya tiempos mejores, y el cielo ya está alquilado queridos míos"¹.

¹ BERTOLT BRECHT, Stücke, *Aufbau-Verlag*, T. II. Cit. por Ilse T. M. de Bruger en *Teatro Alemán Expresionista*. Buenos Aires, La Mandrágora, 1959, p. 145.

Esperanza y Desesperación: Beckett y Adamov

La escala de valores se hizo trizas. La ciencia moderna demostró que la Ciencia con mayúscula había sido, como señaló Laurent Pasquier², la gran estafa del siglo XIX. El caos quedó desnudo, y la contradicción se erigió en símbolo de nuestra época.

Tras la euforia de los años 20, una nueva guerra y, con ella, la bomba atómica que aceleró a la par el ritmo del progreso y el de la angustia. En menos de medio siglo el hombre destruyó una época, descubrió la cuarta dimensión, desintegró el átomo, perfeccionó la técnica hasta puntos insospechados, arrojando al mundo robots y computadoras electrónicas, y se lanzó a la conquista del espacio.

Y mientras el hombre se prepara para dar el salto a la luna o a Marte, nosotros vivimos como vivimos, el hombre común sigue teniendo sus limitaciones de hombre común y, yendo más lejos aún, sigue existiendo en el mundo un alto porcentaje de analfabetismo y desnutrición, y el África y el Amazonas siguen albergando tribus en completo estado de salvajismo. Y, sin comprenderlo del todo, soportamos el peso de las pruebas nucleares y de la guerra fría, y vemos en las cámaras de televisión cómo los hombres caminan por el espacio.

En su ritmo acelerado, la ciencia y la técnica han superado al hombre porque no le han dado tiempo de evolucionar a su vera. La contradicción está en pie. No hay relación entre el progreso del siglo XX y ese hombre del siglo XX que somos nosotros y que, de asombro en asombro ha perdido su capacidad de asombrarse, y de lucha en lucha ha perdido su capacidad de vivir.

¿Qué pasó en tanto con la literatura?

El escritor de principios de siglo, enfrentado a una sociedad que vivía despreocupadamente las delicias de la *belle époque*, fue el primero en comprender la falsedad de muchas verdades que había creído objetivas. Por eso dice Guerrero Zamora: "Si el arte entonces se atrevió

² Cit. por H. A. HATZFELD en *Supercalcismo*. Buenos Aires, Argos, 1951, p. 11.

contra la lógica y la psicología, fue porque nuevas, absurdas leyes lo avalaban; si osó trabar convenciones antirrealistas fue porque el dragón del realismo había perdido su prestigio... La realidad objetiva y su organización quedó desquiciada y las vanguardias hicieron de este desquiciamiento su nuevo mundo convencional”³.

Bien pero, ¿de qué realidad objetiva hablamos?... De la de todos los días, de la del mundo de las convenciones, de aquella que nos permite llamar silla a una silla, blanco a lo que es blanco, bueno a lo que es bueno y feo a lo que es feo. Es decir, a lo que el mundo, en su convención, ha decidido llamar silla, blanco, bueno o feo por el acuerdo de la comunidad. En virtud de esas convenciones los hombres hablan y se comprenden entre sí. Y existe una lógica que nos indica, entre otras cosas, que la risa es signo de alegría y el llanto expresión de dolor. Que cuando el hombre habla debe parecer un ser hablando y no otra cosa. Que el teatro y la literatura, en fin, deben ser el reflejo de esa realidad que es la que todos, objetivamente, comprendemos.

Pero, ¿es verdad que cuando los hombres hablan se comprenden, que cuando alguien dice blanco está queriendo decir blanco, que cuando el hombre ríe es porque está contento, que lo que dice es todo lo que piensa, que lo que trasluce es todo lo que siente, que la realidad objetiva es toda la realidad?

Entonces, si lo racional estaba desvirtuado, lo irracional era la única vía de escape y por esa vía podían concebirse todos los absurdos.

Para explicar al escritor actual René Marris Albérès, en *La rebelión de los escritores de hoy*, dice:

“Hay siglos en que los poetas están persuadidos de que un espíritu benevolente guía y juzga a los hombres, que una providencia da sentido a todas las vidas y que hay un dios bienhechor para garantizar los valores sociales. Son períodos apolíneos, capaces de orientar y sellar todo destino individual, donde la voluntad del hombre puede rea-

³ JUAN GUERRERO ZAMORA, *Historia del teatro contemporáneo*, T. I, p. 6. Barcelona, J. Flors, editor, 1961.

Esperanza y Desesperación: Beckett y Adamov

lizar todas sus posibilidades, encontrando apoyo en una jerarquía social y moral, garantizada por una autoridad divina. Una novela es entonces un trozo de una experiencia común, y el escritor puede emplear todo su delicado arte en representar fielmente, en la armonía y la pureza, ese poco de vida que toma a la masa común, para devolvérsela transformada en una obra de arte.

Hay en cambio otros siglos que ningún fuego central ilumina, donde cada uno debe encender solo su llama o tiritar en las tinieblas. Ningún dios común dispensa a los hombres su luz y su calor y el fuego es entonces una conquista personal de cada hombre, cada chispa representa un frágil tesoro sustraído a una divinidad hostil. La aventura del hombre se convierte entonces en la de Prometeo, ya que cada hombre debe robar su chispa en lugar de calentarse al fuego común”⁴.

Nuestro siglo es, por tanto, un siglo prometeico, barroco, caótico. Por eso cada escritor, con el fuego que ha podido agenciarse, crea su mundo personal, único, individual, sin dios alguno que lo avale.

Por eso inúmeras posiciones aparecieron a lo largo del siglo XX: el escapismo ilusionista del simbolismo, la búsqueda esencial y desorbitada del expresionismo, la aniquiladora posición de los artistas dadá, las indagaciones surrealistas del mundo del subconsciente, el objetivismo distanciado de Brecht, la angustia existencial de Sartre, la búsqueda de la pureza imposible de Anouilh, etc., y, por fin, más cerca al hoy, la iracundia de los ingleses inaugurada por Osborne, el teatro corrosivo y humanitario de Dürrenmatt y Max Frisch... el teatro del absurdo de la llamada vanguardia francesa.

Distintas posiciones, distintos ángulos de visión, distintas búsquedas, pero, en el centro temático de todos ellos una única realidad: la prometeica, un único marco: el caos, un único personaje: el hombre contemporáneo, como síntesis lacerante de la compacta fusión existente entre marco y realidad.

⁴ Buenos Aires, Emecé [1953], p. 14.

Algunos esperan, ya sea del hombre, ya sea de la sociedad, ya de la gracia. Otros no esperan nada.

Esperanza y desesperación como péndulo oscilante ante una única realidad.

Bajo el peso de su ritmo desacompañado una sociedad se desmorona y quiere renacer. El hombre se desorienta, gime, se sumerge en la nada absoluta o se lanza con su triste y antiheroica figura a la conquista de una posibilidad de rescate. Nada cae en el vacío. Ni la esperanza ni la desesperación. Porque si la esperanza busca una salida, la desesperación clama por ella.

Asentados estos conceptos previos constatemos ahora la vigencia de un cambio, que rebasa al teatro de vanguardia para transformarse en una característica general del arte literario.

Desde que el expresionismo quiso captar la esencia de las cosas, y no tan sólo lo concreto tangible, el escritor se negó a seguir creando un mundo de seres reales destinados a engrosar la galería de personajes de ficción, y el arte dio entonces un vuelco total a su enfoque.

El hombre concreto, tangible, con propia dimensión individualista, se fue extinguiendo, para dar paso a un hombre que, más que ser, significa, y cuya significación está dada por la personal captación del mundo que su creador posea.

Desde entonces se da, sí, el hombre en soledad, pero soledad provocada por las particulares condiciones sociales que su mundo posee; el hombre en angustia, sí, pero con una angustia que no nace del capricho o del desvío de un alma solitaria, sino que tiene sus raíces en un ambiente hostil; el hombre contradictorio, sí, pero como reflejo de contradicciones que nacen más allá de él. Hombre y mundo, en una palabra, fusionados en una inquisitiva síntesis que busca captar los planos más diversos de lo real.

Pero veamos qué sentido tiene el término vanguardia aplicado a

Esperanza y Desesperación: Beckett y Adamov

autores como Beckett y Adamov para comprender, no sólo su temática, sino también su factura escénica.

Dramáticamente autores como Sartre, Camus, Anouilh, Saroyan, Tennessee Williams, Betti, por ejemplo, son tradicionales, porque la angustia, los ideales o la miseria del hombre contemporáneo que ellos reflejan, están dados en términos convencionales. Dicen sus temas, tan distanciados entre sí, siguiendo un desarrollo lógico racional, aunque sus temas sean irracionales, y se mueven dentro de la convención teatral aunque sus ideas sean revolucionarias.

Con la revolución vanguardista hay un cambio total de perspectivas. No interesa sólo lo que dicen sino cómo lo dicen, porque su revolución no radica en el fondo sino en la forma. Y su originalidad consiste en que, de la unión de dos viejas crisis —la del mundo y la del lenguaje— extraen un drama nuevo.

La técnica está en estrecha relación con el tema, e intenta —y logra, en muchos casos—, configurar el caos con un nuevo lenguaje capaz de expresarlo. Así, por ejemplo, lo abstracto toma forma concreta en el escenario. O, en otras palabras: las ideas se pueden ver. Tal es el caso de Ionesco. Ionesco no habla de la incomunicación, la representa a través de sus farsas con los disparatados diálogos o monólogos a dos voces, en *La cantante calva*. No habla de la soledad opresiva, arrinconada por los mil factores diarios que impiden el movimiento libre, de las cosas que llegan a asfixiar al individuo en este mundo cosificado. No. Simplemente las acumula en el escenario; y son las sillas, las tazas, los muebles, los cadáveres que adquieren proporciones gigantescas, quienes están configurando en forma concreta, directa, la incapacidad del hombre para dominar lo que lo agobia. La incapacidad del hombre, además, para escapar a un proceso de masificación, visualizado en otra imagen, grotesca y cruel, como lo es la del rinoceronte.

Consecuentemente, y como puede desprenderse de este tratamiento temático, la acción ha comenzado también a desarticularse. No hay ya una acción lineal, con un principio, un medio, y un fin, que dirijan la es-

pectativa hacia la resolución de lo planteado. La acción se da, si me permiten una expresión gráfica, a saltos. Y se centra más en el desarrollo de cada momento en sí, que en la consecución final de los actos.

Por eso se habla de un antiteatro. De acuerdo con las normas aristotélicas lo que define al teatro frente a los otros géneros, es la acción. Pero he aquí que el teatro de vanguardia disloca esa acción o llega, en algunos momentos, hasta negarla totalmente. Tal el caso de Beckett que llega a crear, según veremos más adelante, un mundo que posee una inmovilidad tal que, más que un reflejo de la vida parece un estado de la muerte.

La vanguardia revolucionaria surge en Francia: 1950 es la fecha decisiva, aunque cuatro años antes se había estrenado ya *Las criadas* de Jean Genet. En invierno de ese año —es decir, de 1950—, Jean Vilar estrena en el Estudio de los Campos Elíseos *La invasión* de Arthur Adamov. Poco después Roger Blin monta *La parodia*, del mismo autor. El 11 de mayo, en el Teatro de los Noctámbulos, Nicolás Bataille pone en escena la primera obra de Ionesco: *La cantante calva*, a la que había de seguir, casi de inmediato, *La lección*, dirigida por Marcel Cuvalier. Y un poco más tarde, en 1953, se estrena la obra más importante del teatro actual: *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett.

La vanguardia había tomado contacto con el mundo. Y hoy, a 16 años de distancia y frente a nuevas tentativas de cambio, podemos enfrentarlos por lo menos con un poco de proyección.

El teatro de esta vanguardia francesa es un teatro combativo, cruel, destructor. Se dedica a demostrar los infinitos escollos con que el hombre tropieza a cada paso; las limitaciones que le impone una sociedad, más que decadente, directamente corrompida y hostil. Pero de ninguna manera es un teatro comprometido en el sentido sartriano. No es un teatro embanderado con una intención definida de lucha social o política, o de planteamientos filosóficos. Trata, simplemente, de representar a la humanidad actual con una posición, más que de crítica, de rechazo, pero sin compromisos concretos, sin referencias específicas

Esperanza y Desesperación: Beckett y Adamov

históricas o sociales. Sus personajes no son personajes definidos con sentido de historicidad individual —es decir, con personalidad—. Podría decirse que son seres sin rostros que pueden ser uno, o muchos, o cualquiera. De allí la tendencia a lo alegórico, a las fáciles imágenes sugestivas. De allí la falta de psicologismo de sus personajes. Y de allí también su impacto teatral.

Arthur Adamov nació al teatro bajo estos signos. Había participado, en sus años juveniles, en el movimiento surrealista, y se dedicó durante muchos años a la novela. Sólo después de la segunda guerra mundial se dedicó al teatro. Traía consigo una larga experiencia de guerras, destrucción y fracaso, y el impacto duro de su confinamiento en un campo de concentración.

Él mismo nos relata cómo despertó su vocación teatral: Un día, yendo por la calle, vio a un ciego que pedía limosna; junto a él pasaron dos jovencitas que, sin verlo, lo empujaron por descuido, mientras iban cantando una canción de moda que decía: “Cerraré los ojos, fue maravilloso”. Ante este hecho, fortuito, cruel, Adamov pensó —son sus palabras—: “Este es el teatro, esto es lo que yo quiero hacer... y se me ocurrió la idea de presentar en escena, lo más grosera y visiblemente posible, la soledad, la falta de comunicación”⁵.

Trabajó tres años sobre esta idea y finalmente acabó su primera obra, *La Parodia*, cuyos personajes abstractos, verdaderas marionetas, regidos por un reloj sin agujas, van marchando hacia su destrucción total en un mundo en el que toda comunicación entre los hombres ha desaparecido.

Este fue el comienzo. Seis obras más se sucedieron ampliando su visión hasta cerrar un ciclo que hoy él considera negativo, para a partir de su octava obra: *Ping-pong*, evolucionar hacia un teatro no vanguardista, de orientación decididamente social, cuya primera entrega fue *Paolo Paoli* a la que siguió luego *Primavera del 71*.

⁵ En nota preliminar de: *Teatro*, T. II: *A favor de la corriente. El reencuentro. El ping-pong*. Buenos Aires, Losada, c. 1962.

En su primera etapa Adamov tiene una visión del mundo y de la vida absolutamente desesperanzada. Todo lo ve en términos absolutos: la vida social es siempre opresiva, coartante; el hombre, obligado a vivir en la sociedad está en constante lucha contra poderes hostiles que lo aniquilan, que lo van despojando poco a poco de sus valores espirituales, hasta llegar a convertirlo en un ser envilecido, en un desecho humano.

Las causas que provocan este despojamiento son múltiples y abarcan todos los órdenes. Desde la vida familiar asfixiante hasta las diferencias de clase y la sociedad toda.

En sus manos este material se plasma en símbolos, pero en símbolos directos, concretos, visuales, capaces de decir de inmediato al espectador qué se esconde detrás de los hechos y de las palabras.

“Je crois —dice— que la représentation n'est rien d'autre que la projection dans le monde sensible des états et des images qui en constituent les resorts cachés. Une pièce de théâtre doit donc être le lieu où le monde visible et le monde invisible se touchent et se heurtent, autrement dit la mise en évidence, la manifestation du contenu caché, latent, qui recèle le germe du drame”^o.

Muchas veces esta puesta en evidencia es tan descarnada que puede palpase lo sórdido, compuesto por todos los resortes oscuros del alma del hombre, desatados sobre el mundo con fiebre de extinción.

Pero vayamos por partes. Habíamos dicho que el hombre, al verse obligado a vivir en la sociedad, va siendo mutilado diariamente, y que muchos son los factores que contribuyen a ello.

Partamos del núcleo primario de la sociedad, la familia, y más específicamente aún, de la madre. Para Adamov la madre es el primer factor coartante. Sólo la mueve una necesidad casi atávica de dominio que se relaciona estrechamente con la idea strindberiana de la hostilidad de los sexos. Esta necesidad de dominio es mostrada por Adamov desde distintos ángulos.

^o Cit. por GUERRERO ZAMORA, *Op. cit.* pág. 302.

Esperanza y Desesperación: Beckett y Adamov

En *Todos contra todos* la madre es una vieja harpía, dura y vil, adherida como una babosa a “su pobre Juanito”. Personaje bajo y torpe, emparentado con las viejas malditas de melodrama, es capaz de todas las bajezas, de todas las maldades, de todas las simulaciones, con tal de no soltar su presa.

Este tema de la madre hostil y mutilante, presente en casi todas sus obras, adquiere un tratamiento más grotescamente trágico en *El Reencuentro*.

En esta obra Edgar, el protagonista, un estudiante de provincias, decide desoir el llamado de su madre enferma y de Lina, su novia, porque encuentra en la ciudad la comprensión de una mujer madura, cuyo nombre simbólico es *La más Feliz de las Mujeres*, y de una joven amiga de ésta llamada Luisa.

Adamov utiliza aquí la técnica expresionista de los cuadros-síntesis. Es decir que no da el desarrollo lineal de la acción, sino pequeños enfoques aislados. Así vemos primero a Edgar bajo la “protección” de *La más feliz de las mujeres*, quien va convirtiéndolo así en esclavo de sus caprichos. Luego la lucha sorda entre las mujeres, ahora contrincantes por las relaciones sentimentales de los jóvenes. El círculo se va cerrando sobre el protagonista, empequeñecido y anulado a cada paso.

Un nuevo pantallazo lo muestra en un tren, junto a *La más Feliz de las Mujeres*. Luisa ha muerto en un accidente ferroviario. Edgar, con un ala de pollo en la mano, roe los huesos que su protectora tira. Directa y tosea imagen de su sometimiento.

El cuadro siguiente marca su llegada a su casa. La madre, interpretada por la misma actriz que encarnara a *La más feliz de las Mujeres*, lo recibe. Ya no está enferma.

“...¿qué es lo que te sorprende tanto? —le dice—. ¿Ver que ya estoy buena? ¡Hombre, se me olvidaba comunicarte (*riéndose*) la buena noticia! Figúrate que la semana pasada, una linda mañana me desperté (*riéndose*) curada. (*Pausa*). Si Lina lo hubiera visto no se lo

hubiera podido creer. (*Pausa*). ¡Pobre Lina! ¡Mira que morir en forma tan boba, debajo de un tren! También tiene ella la culpa, porque se fue en bicicleta en plena noche. Necesitaba mi medicina, pero todavía hubiera podido esperar unas horas más (*Edgar, aniquilado, tambaleándose, se apoya con ambas manos en el cochecito. La madre, que sigue hablando*). Te había escrito. Aquel día precisamente. La carta estará por ahí. ¡Espera! (*La madre se acerca a Edgar y, de repente, se ríe y, a empujones, lo mete en el cochecito. Edgar, grotesco, forcejea, las piernas fuera del carrito. La madre, riéndose cada vez más, empuja el cochecito con los pies. El cochecito cruza el escenario de izquierda a derecha y desaparece entre bastidores*)”⁷.

La imagen es cruel y grosera, tal como Adamov lo pretendía, y logra una comunicación impactante, directa, sobre el espectador. La burda simplificación del sometimiento, al hacerse carne en la acción, agiganta la trágica dramaticidad que contiene.

En esta obra puede verse con claridad cómo el tema de la madre rebasa sus límites para comprender la idea general de la lucha entre los sexos, la batalla por el dominio sobre el hombre que libra la mujer, y que incluye también la necesidad de posesión. *La más feliz de las Mujeres* y *La Madre* serán una misma y ambas serán las culpables de la destrucción, supuestamente accidental, de la rival más próxima, no importa si se llama Lina o Luisa.

Porque la novia también es un vehículo de sometimiento, ya que, en su necesidad de hacerse indispensable para el hombre, tanto más se acerca a él cuanto más logra empequeñecerlo y, por tanto, despojarlo de su independencia espiritual.

A la madre y a la novia se suma también la figura dominante de los padres y, en general, de cualquier tipo de autoridad, sea ésta civil, militar o eclesiástica.

La imagen física del despojamiento espiritual se concreta bajo dos formas distintas: por un lado la desnudez, como sucede, por ejemplo, en

⁷ ARTHUR ADAMOV, *El reencuentro*, Op. cit. p. 77-78.

Esperanza y Desesperación: Beckett y Adamov

El Profesor Taranne, donde el protagonista, a medida que va siendo despojado de sus atributos, es acusado de mostrarse desnudo en lugares públicos. Por otro, se da en la mutilación o en el defecto físico visibles. Así por ej., en *Todos contra todos* la acción se centra en la persecución de los refugiados —que podrían representar al pueblo judío— a quienes delata su renquera.

Pero donde la sensación física de la opresión, del carácter titilitesco del hombre, sometido a factores disociantes que lo aniquilan, cobra forma tangible con un sentido total y realmente macabro, es en *La grande y la pequeña maniobra*, obra surgida de un sueño: “El sueño —dice Adamov—, o al menos lo que me quedó de él, se reducía más o menos a esto: yo estaba sentado en un parapeto frente al mar, en compañía de mi hermana, o más bien de una hermana; sabía que de un momento a otro la tendría que dejar para obedecer a un llamamiento; en alguna parte me esperaban unos monitores para imponerme terribles sesiones que implicaban a la vez adiestramiento militar y gimnasia, sesiones al término de las cuales sabía que sería mutilado y luego destruido. Ese sueño me asustó mucho y quise, en mi pieza, comunicar a los demás mi temor”⁸. No olvidemos su experiencia en el campo de concentración.

En la obra hay así un Mutilado, su Hermana y el esposo de ésta, que es el Militante, el revolucionario, el perseguido, que abandona a su esposa y a su niño enfermo por la causa. Los dos temas se entrecruzan. El Militante, convertido en jefe, no verá la muerte de su hijo, pero sí el triunfo y, casi en seguida, el fracaso de la revolución, ya que ésta sólo con crímenes logrará mantenerse, tergiversando su sentido.

El Mutilado, por su parte, hombre normal al principio, sin poder resistirse al llamado de los Monitores, aparecerá, después de cada salida, con un miembro menos. Nunca dice que son los Monitores los causantes, siempre hay de por medio un accidente. Así pierde primero los brazos, luego una pierna, después la otra, hasta caber, finalmente, en un carrito —como Edgar— reducido a tronco y muñones, sin que el amor de

⁸ En: *Nota preliminar...* Op. cit., pág. 10.

su novia, Erna, hubiera podido hacer nada por él. Un simple empujón basta para hacerlo desaparecer.

Como se puede apreciar, aquí se entrecruzan todos los temas característicos de Adamov. El amor de Erna, por ej., que aparentemente podría parecer desinteresado y solícito, no es en realidad tal, sino una muestra más de la ansiedad de dominio. Cuanto más incapacitado está el Mutilado, tanto más depende de ella.

Hay además algo que rebasa estos elementos. En *La Parodia* Adamov había querido demostrar que tanto el hombre que se negaba a la vida, como el que se sometía beatamente a ella, serían destruidos sin remedio. Ahora dice: "Yo soy —el Mutilado es— destruido, pero quien no oye la voz de los Monitores, quien en vez de abandonarse a la autoridad de Arriba, lucha contra las autoridades de Abajo, ése (el Militante), es destruido también"⁹.

Dentro de este tono y con esa temática generalizada de símbolos fáciles y relativos, el teatro de Adamov, a pesar de su impacto dramático, tenía un tono general de ambigüedad que falseaba muchos de sus planteos. Para facilitar la claridad de una idea, o de un símbolo, acentuaba las tintas sobre personajes macabros o, sobre un débil esquema, trataba de representar un hábito de pureza. Por eso en el fondo, y pese a su originalidad, el diluido contenido de sus obras no puede resistir un análisis profundo. El mismo reconoce que su defecto estuvo en tomar como absoluto algo que sólo podría darse en forma relativa: "Miraba el mundo —dice— a "vista de pájaro", lo cual me permitía crear personajes casi permutables, semejantes entre sí, es decir, marionetas. Creía partir de detalles muy reales, muy concretos, de conversaciones familiares, pero de hecho partía de una idea general que además me convenía: consistía en creer que todos los destinos son equivalentes y que, o bien rechazar la vida o bien aceptarla incondicionalmente conduce, de la misma manera y por los mismos caminos, al fracaso inevitable o a la destrucción total... Ahora sé que es mil veces más conmovedor presentar

⁹ *Ibid.*

Esperanza y Desesperación: Beckett y Adamov

seres que no se entienden del todo, pero cuyos pensamientos, a pesar de todo, se “rozan”. Ahora sé que la palabra “difficil” es más terrible que la palabra “imposible”, más terrible y, sobre todo, más auténtica”¹⁰.

Con *Ping-pong* —hasta ahora su mejor obra—, abre el camino hacia su nueva etapa. La obra gira en torno a un único tema: las máquinas automáticas de juego y el consorcio que las explota, a cuya cabeza está Constantino, el Viejo, el único que posee la llave mágica para llegar al éxito. Todos los personajes hablan, viven, reaccionan, de acuerdo a este tema. Todos quieren entrar en el consorcio para adquirir dinero y prestigio. Todos compiten para lograr un mayor acercamiento con el Viejo, para conseguir su aprobación o, al menos, su sonrisa de coloso.

Arturo y Víctor, dos jóvenes estudiantes, se desviven buscando nuevas ideas que estudian, sopesan, discuten constantemente. Su obsesión es perfeccionar el aparato, saber explotar los resortes que mueven al hombre a lanzarse en lucha titánica por conseguir la victoria; quitar de la máquina lo que defraude al jugador y dar a éste más escollos para poner a prueba su talento, o más símbolos visuales para comprometer su lucha. Inquietudes triviales en torno a un objeto trivial que se apodera de sus vidas. En el último cuadro Víctor y Arturo, ya viejos, están empeñados en una partida de ping-pong, cuyas reglas discuten, sopesan, cambian, perfeccionan, hasta que Víctor, al hacer un esfuerzo para alcanzar la pelota, cae pesadamente al suelo, al parecer víctima de un ataque cardíaco.

Tal vez el final no interese, como tampoco interese que la máquina sea la máquina. Lo que importa es el carácter trágico, grotesco, de un puñado de seres corriendo y afanándose tras la nada, que una sociedad de hombres inventó para su mal.

Adamov tiene hacia ellos una actitud piadosa, un tratamiento humano que antes nunca había dejado aparecer tras la sequedad de sus

¹⁰ ARTHUR ADAMOV, *El teatro en mi opinión hoy y ayer*. En: *Primer Acto*, n° 33, abril de 1962, p. 18.

símbolos. Todos los personajes son seres palpitantes, constreñidos, sí, por la existencia de un único móvil en sus vidas, pero cuya manera de ser, de sentir, de vivir el impacto de la obsesión común, es distinta en cada caso, porque cada uno labra, a su modo, su destino y su desgracia.

Paolo Paoli señala, definitivamente, el rumbo nuevo. Con esta obra Adamov se lanza a analizar, a partir de dos industrias triviales: la de las plumas y la de las mariposas, toda una época: la de los años que preceden a la primera guerra mundial (1900-1914), en un lugar: Francia.

La obra tiene un marcado acento político, de crítica social, en la que el tópico más importante es la diferencia de clases y, por lo tanto, la explotación del hombre por el hombre.

“En *Paolo Paoli* —dice— he querido poner de relieve, a través de la rocambolesca historia del tráfico de mariposas y plumas, la guerra (la imperialista guerra del 14) que avanza, y tras ella los negocios sucios, la unión sagrada que se prepara por culpa del comercio... , la delación y el asesinato”¹¹.

Su objeto es poner en evidencia todo lo que carcome a la sociedad, cuando y donde se haya producido, con el fin de contribuir a su eliminación. Para hacerlo utiliza la técnica del teatro épico —o, si vamos a sus orígenes, expresionista— y esto no sólo para el análisis temático (raíz brechtiana) sino también para su amplificación (raíz expresionista). Grandes carteles ilustran al espectador acerca de los hechos políticos que inciden en la acción y que se convierten en factores excitantes de la misma.

En *Primavera del 71*, donde recrea el drama de la Comuna de París, sustituye los cuadros por guñoles, a los que entiende como “intermedios alegóricos” cuyas ventajas son las siguientes: “En primer lugar la de cortar, la de contrariar la obra, completándola, en suma: la de distanciarla; luego, la de aclarar, desde el punto de vista histórico, los

¹¹ *Ibid.*, p. 20.

Esperanza y Desesperación: Beckett y Adamov

cuadros que le siguen, evitando así a los personajes largas y tediosas explicaciones sobre los hechos”¹².

Se coloca así en una posición casi paralela a la de Brecht, de quien se aparta, sin embargo porque, si bien quiere un teatro revolucionario, social y teatralmente, sabe que no puede sacrificarse al individuo en vistas a la sociedad, como hace Brecht. Por eso prefiere inclinarse hacia el socialismo más humanitario de Sean O' Casey, a quien reconoce como una de sus fuentes literarias.

De este modo, Arthur Adamov, ex-vanguardista desesperanzado encontró, en su aceptación del hombre, en su reconocimiento de la vigencia trágica de lo “difícil” que invalida lo “imposible”, la esperanza de un rescate social.

Samuel Beckett es un irlandés nacido en Dublin en 1906. Estudió literatura en su ciudad natal y marchó luego a París donde se convirtió en discípulo y luego en secretario de James Joyce.

Después de escribir una serie de novelas alucinantes, *Murphy*, *Molloy*, *Malone muere*, entre otras, Samuel Beckett entró al teatro con *Esperando a Godot*, considerada por los críticos como la obra más importante desde *Seis personajes en busca de un autor* de Pirandello. Siguió con esta obra: *Final de partida*, *Acto sin palabras*, *La última cinta y Días felices*, escritas entre 1957 y 1962, aproximadamente.

Esperando a Godot es una obra única. “Cuando leímos por primera vez *Esperando a Godot* —dice Jorge Audiffred—, nos sobrecogió una sensación de espanto: habíamos trabado el contacto inicial con una obra de aterradora belleza¹³. Y es en verdad curioso cómo frente a esta obra se siente esa doble sensación: un impacto cruel y la dulzura de un contacto mágico.

Cuando se abre el telón se percibe soledad, vacío: Beckett apunta: “*Camino en un descampado, con árbol. Atardecer. Estragón sentado en*

¹² En Nota preliminar de: *Primavera del 71*. Buenos Aires, Losada, c. 1965.

¹³ En la crítica teatral, a raíz del estreno de esta obra por el Teatro Universitario de Arquitectura bajo la dirección de Jorge Petraglia, aparecida en *Talia*, n° 17/18, 1957, p. 13.

*el suelo, trata de descalzarse con ambas manos. Se detiene, agotado, jadeando: vuelve a empezar. Igual juego. Entra Vladimiro*¹⁴.

En este punto pareciera que va a comenzar la acción, pero no es así. Los dos amigos se han reunido en este sitio para esperar a Godot. Están juntos y hablan o permanecen callados, pero nada de lo que dicen o hacen tiene importancia, lo que importa es la espera. Y ellos están esperando a Godot. A veces Estragón quiere salir del círculo y dice:

Estr. : Vámonos.

Vlad. : No podemos.

Estr. : ¿Por qué?

Vlad. : Esperamos a Godot.

Estr. : Es verdad ¹⁵.

y jamás se resiste ante este poderoso argumento. Buscan elementos para distraer la espera, caminar, dormir, ir a hacer sus necesidades, charlar, pelear. Cualquiera cosa. Pero después de cada pequeño paréntesis, Godot vuelve a sus labios, lo que hace que Estragón pregunte:

Estr. : ¿No estamos atados?

Vlad. : No entiendo nada.

Estr. : Pregunto si estamos atados.

Vlad. : ¿Atados?

Estr. : Atados.

Vlad. : ¿Cómo atados?

Estr. : De pies y manos.

Vlad. : Pero, ¿a quién? ¿por quién?

Estr. : A tu buen hombre.

Vlad. : ¿A Godot? ¿Vaya una idea! En absoluto (*pausa*). Todavía no.

Estr. : ¿Se llama Godot?

Vlad. : Eso creo ¹⁶.

¹⁴ SAMUEL BECKETT, *Esperando a Godot*. Teatro Francés de Vanguardia, Madrid, Aguilar, Colección Teatro Contemporáneo, c. 1963. Acto primero, [p. 269],

¹⁵ Primer Acto, p. 274.

¹⁶ Primer acto, p. 281.

Esperanza y Desesperación: Beckett y Adamov

Los términos con que se expresan son siempre ambiguos, nunca comprometedores, nunca concretos. Esta situación interminablemente idéntica sólo cambia cuando pasan por allí dos seres de pesadilla: Pozzo, un terrateniente con látigo en mano y Lucky, su siervo, al que lleva atado por el cuello con una larga cuerda. Pozzo le hace cumplir el papel de bestia de carga y lo utiliza, además, para todo uso. Hasta es una especie de máquina de pensar, rayada ahora, porque está muy viejo.

Pero esto es sólo una pequeña variante de la espera. Después de muchos amagos, finalmente, Pozzo y su esclavo se van y otra vez quedan solos los dos mendigos con su silencio, que sólo ellos pueden quebrar:

Vlad. : Nos han hecho pasar el rato.
Estr. : Sin esto hubiera pasado igual
Vlad. : Sí, pero más despacio (*Pausa*).
Estr. : ¿Qué hacemos ahora?
Vlad. : No sé.
Estr. : Vámonos.
Vlad. : No podemos.
Estr. : ¿Por qué?
Vlad. : Esperamos a Godot.
Estr. : Es verdad ¹⁷.

Y así siguen hasta que llega un muchacho con aviso de Godot: No vendrá esa noche, tal vez mañana. Hay un impasse para la espera. “¿Qué —pregunta Estragón— nos vamos?” y Vladimir le contesta: “—Vámonos”; pero no se mueven de su sitio y cae el telón.

El segundo acto es igual al primero. Vuelven a esperar, y a hablar, vuelven a aparecer Pozzo y Lucky, aunque ahora Pozzo está ciego y desvalido y Lucky es un poco más su verdugo. Y hay algo que vuelve a repetirse y que tal vez en el primer acto no notamos: nadie recuerda el día

¹⁷ Primer acto, p. 309.

anterior, salvo Vladimiro. Y nadie parece reconocerse. ¿Cuánto tiempo hace que Vladimiro y Estragón esperan a Godot? Pudiera ser una eternidad. Finalmente llega el muchacho, otra vez sin reconocerlos y otra vez con su conocido mensaje: Godot no vendrá hoy, tal vez mañana. Y se repite el final del primer acto: “—¿Entonces nos vamos?” —pregunta Vladimiro—. “Vámonos” —responde Estragón, pero no se mueven y cae el telón. La obra ha terminado. .

Lo primero que se nos ocurre preguntar es: muy bien, pero, ¿quién es Godot?. A Beckett también se lo preguntaron, y él contestó: “Si lo supiera lo habría puesto en la obra”.

La construcción y el material que utiliza son tan inconcebibles, que sólo su mentalidad brillante y genial pudo convertirla en materia de arte.

Formalmente, la falta de acontecimiento atenta contra las más elementales reglas teatrales. Bajo su influjo el tiempo parece detenerse, porque su transcurrir es sólo un desvanecerse en el vacío. Los personajes, obligados a vivir una única situación sólo pueden permanecer en el acto de la espera. Sin embargo, es precisamente en este estatismo sobrecededor donde se apoya todo el valor trascendente de la pieza.

Los personajes están sumergidos en un inmenso vacío exterior, cuyo único indicio de vida es una planta. Además, Vladimiro y Estragón están desposeídos de todo, lo único que tienen son harapos y el vacío para encerrarse en él. Pero tienen un compromiso que cumplir y una esperanza: esperar a Godot, y juntar sus soledades para hacerlo. Entretanto, hablan, o buscan cosas para recordar que están vivos: “Siempre se encuentra algo, ¿no?, Didi, para darnos la impresión de existir?”¹⁸, pregunta Estragón.

Es siempre Estragón el que hace las preguntas, porque, entre los dos, es el más desvalido. Vladimiro es el prójimo más próximo en el que él se ampara. Lo necesita porque no sabe defenderse, quiere ayudar y le pegan, no sabe qué hacer y duerme, y de todo lo pasado lo único

¹⁸ Segundo acto, p. 328.

Esperanza y Desesperación: Beckett y Adamov

que recuerda es la segura presencia de Vladimiro. Pero también éste necesita de Estragón, por eso cuando duerme lo despierta.

Vlad.: ¡Gogo...! ¡Gogo!

Estr.: (*Despierta sobresaltado. Volviendo a todo el horror de su situación*) Dormía. (*Con reproche*): ¡Por qué no me dejas dormir nunca?

Vlad.: Me sentía solo¹⁹.

Hay entre ellos una ternura infinita que apenas si se esboza en el gesto, en el mutuo cuidado, en el insulto que es juego. Es una necesidad de compartirse.

Las escenas en las que intervienen Lucky y Pozzo tienen otro tono, más descarnado, más cruel, con ribetes de pesadilla. Veán, por ejemplo, cómo marca Beckett su entrada:

*"(Se oye muy cerca un grito terrible. Estragón suelta la zanahoria. Quedan rígidos y después se precipitan hacia los laterales. Estragón se detiene a medio camino, vuelve hacia atrás, toma la zanahoria, la guarda en el bolsillo, se abalanza hacia Vladimiro. Tomados por la cintura, la cabeza entre los hombros, de espaldas a la amenaza esperan. Entran Pozzo y Lucky. Aquél dirige a éste mediante una cuerda alrededor del cuello, de forma que al principio sólo se ve a Lucky, seguido de la cuerda, lo suficientemente larga como para que pueda llegar al centro de la escena antes que Pozzo asome por el lateral. Lucky lleva una pesada maleta, una silla de tijera, un cesto con comida y, en el brazo, un abrigo. Pozzo un látigo). Pozzo (Dentro) ¡Más rápido! (Chasquido de látigo. Entra Pozzo. Cruzan la escena. Lucky pasa ante Vladimiro y Estragón y sale. Pozzo, al ver a Vladimiro y Estragón, se detiene. La cuerda tensa. Pozzo tira violentamente) ¡atrás! (Ruido de caída. Lucky ha caído con toda su carga. Vladimiro y Estragón le miran, vacilando entre socorrerlo y el temor de meterse en lo que no les importa)"*²⁰.

¹⁹ Primer acto, p. 275.

²⁰ Primer acto, p. 281-282.

Un teatro sin trucos —se ha dicho—, pero con recursos. Este es uno de ellos. Teatralmente el impacto es perfecto, y cuando Pozzo comienza a dar orden tras orden a punta de látigo a ese pobre viejo automatizado que es Lucky, ya no nos sorprende lo que vemos y oímos, aunque no deje de espantarnos.

La aparición del segundo acto es todavía más cruel porque Estragón y Vladimiro, alleccionados por el otro encuentro, ya no tienen piedad hacia ellos, aunque ahora los necesiten. No se sienten comprometidos con su pedido de auxilio y hablan como si nada pasara:

Vlad.: Te digo que se llama Pozzo.

Estr.: Vamos a verlo. Veamos (*medita*) ¡Abel! ¡Abel!

Pozzo: ¿A mí?

Estr.: ¿Lo ves?

Vlad.: Ya me estoy hartando.

Estr.: Quizá el otro se llame Caín (*llama*) ¡Caín! ¡Caín!

Pozzo: ¡A mí!

Estr.: *Es toda la humanidad*²¹.

“Por un lado —dice Guerrero Zamora— va, pasa, anda y anda entre cortas treguas, se mueve, la humanidad activa: el negocio, el oro, la posesión y hasta la esclavitud. Pozzo responde al nombre de Abel y al de Caín —“es toda la humanidad”—, pues Abel y Caín juntamente es la humanidad. Pozzo esclaviza a Lucky, pero Lucky le hace sufrir, luego esclaviza a Pozzo. Lo que poseemos nos posee. Y, mientras tanto, los que nada tienen, Vladimir y Estragón, esperan a Godot”²².

Los personajes van más allá de sí mismos. En el mundo de vacío que los rodea también ellos se van vaciando, se van aislando en el vacío de un tiempo evanescente cuyos límites no están marcados.

Casi al final de la pieza Vladimiro se pregunta: “¿Habré estado durmiendo mientras los otros sufrían? ¿Estaré durmiendo en este mo-

²¹ Segundo acto, p. 343.

²² GUERRERO ZAMORA, *Op. cit.* pág. 283.

Esperanza y Desesperación: Beckett y Adamov

mento? ¿Qué diré mañana, cuando crea despertar de este día? ¿Qué he esperado a Godot, con mi amigo Estragón, hasta la caída de la noche? ¿Que ha pasado Pozzo, con su portador, y que nos ha hablado? Sin duda. Pero en todo esto, ¿qué habrá de cierto? (*Estragón, que ha insistido vanamente en descalzarse, se ha vuelto a dormir. Vladimiro lo mira*). El no sabrá nada. Hablará de los golpes recibidos y yo le daré una zanahoria (*pausa*). A caballo sobre una tumba y un parto difícil. En el fondo del agujero, ensoñadoramente, el enterrador prepara sus herramientas. Hay tiempo para envejecer. El aire está lleno de nuestros gritos (*escucha*). Pero la costumbre los acalla (*Mira a Estragón*). A mí también me mira otro, diciéndose: “Duerme, y no sabe que duerme”²³.

Así transcurre todo, como en un sueño, como en una visión de pesadilla en la que lo único que se mantiene es la espera. No importa si de Godot o de quién. Y en el fantasmagórico sucederse de las representaciones de esta obra sin par, una y otra vez, día tras día, Estragón y Vladimiro seguirán esperando a Godot.

Nadie suponía que, después de haber llegado a este punto, Beckett pudiera seguir escribiendo. ¿Qué podía quedarle por decir si él mismo había cerrado el camino? Pero el pesimismo de Beckett lo llevaría más lejos aún, ya que, si en *Esperando a Godot* reflejaba el estatismo de la espera, en *Fin de Partida* y sus siguientes obras sólo retrató, como ya anticipáramos la detención de la muerte.

Y hasta tal punto esto es verdad, que viene a mi memoria un cuento, insertado en *Woyzeck*, la obra más extraña y sorprendente del alemán Georg Büchner, muerto a los 24 años en 1837. El cuento dice:

“Había una vez un niño pobre que no tenía padre ni madre. Todo estaba muerto, y no había nadie más en el mundo. Todo estaba muerto, y entonces se fue y buscó día y noche. Y porque en la tierra no había nadie más, quiso ir al cielo, y la luna lo miraba con mucho

²³ Segundo acto, p. 351.

cariño; y cuando finalmente llegó a la luna, ésta no era más que un pedazo de madera podrida. Y entonces fue al sol, y cuando llegó al sol, éste no era más que un girasol marchito. Y cuando llegó a las estrellas, éstas no eran más que pequeños mosquitos de oro que estaban prendidos como las urracas sobre las acacias. Y cuando quiso volver a la tierra, la tierra era un jarrón volcado. Y el niño estaba muy solo. Y entonces se sentó y se puso a llorar, y todavía sigue allí sentado y está muy solo”²⁴.

Este escenario, desoladoramente vacío y espasmódicamente inerte, tiene estrechos contactos con el de Beckett. Sólo que ahora el niño ha crecido y al hombre toca llorar en una soledad, vacía hasta de absoluto.

En *Esperando a Godot* todavía había una planta seca, dos personajes que se cruzaban diariamente con los protagonistas, y una espera: Godot. En *Fin de Partida* el sitio agónico es una habitación. Allí están: un viejo paralítico, Ham, en su sillón de ruedas, un criado, Clov, y, metidos en sendos tachos de basura, los padres de Ham. Afuera: nada. El vacío absoluto.

Así resume la situación y el clima Guerrero Zamora: “Pues, ¿qué hay fuera de esos muros? Clov mira y contesta: *Cero*. ¿Hace buen o mal tiempo, es de día o de noche? Clov contesta: *Il fait gris*. Y ¿qué hora es? *La même que d’habitude*.

¿Entonces? *Zéro*, contesta Clov”. Y agrega el crítico español: “Beckett ha dado a la hora cero toda la lógica implacable de la deseseración. Es la hora de los desahuciados, la hora feroz en la que, porque no existen ya ni fi ni esperanza, tampoco se concibe la piedad”²⁵.

En *Happy Days* hay una mujer aprisionada, primero hasta la cintura y luego hasta el cuello, en un hueco de la tierra, y un hombre que a veces logra reptar un poco para cambiar de posición. A su alrededor

²⁴ GEORG BÜCHNER, *La muerte de Danton. Leonce y Lena. Woyzeck*. Buenos Aires, Nueva Visión, c. 1960, p. 138.

²⁵ GUERRERO ZAMORA, *Op. cit.* pág. 295.

Esperanza y Desesperación: Beckett y Adamov

un mundo muerto, sólo poblado por la cháchara constante de la mujer y por un timbre que rige las horas del sueño y la vigilia.

En *Acto sin palabras*, en el escenario vacío un hombre juega la pantomima de la vida. No puede salir del escenario porque no lo dejan. Del techo descienden cosas: unas palmas, una tijera, una garrafa de agua, sogas. Pero no están a su alcance, y las manos invisibles que las bajan se burlan de su impotencia. Inútil cuanto quiera hacer para conseguir las. Ni siquiera el suicidio es ya posible porque la rama, inclinándose, le niega esa posibilidad. El hombre entonces se para, reflexiona, y se queda inmóvil. Un más allá ambiguo, perverso y hostil lo ha convertido en fanteoche de una burla grotesca.

Como pueden ustedes apreciar estamos ante una proyección distinta, una proyección trágico-grotesca, precisamente, cuyos alcances ha sabido definir magistralmente un crítico polaco: Jan Kott²⁶.

Kott parte de la comprobación de que lo que se representa en el escenario, los temas, los conflictos, los enfrentamientos, todo, tiene las características de lo trágico. Sin embargo, algo ha cambiado. No sentimos ya la grandiosidad catártica de los hechos que se narran, sino el impacto de esa mezquina burla de que hablábamos más arriba. Ya no existe lo heroico, sólo el aspecto grotesco de la condición humana.

“El nuevo teatro grotesco —dice Kott— es la antigua tragedia vuelta a escribir en otro tono. La paradoja de Maurice Regnault: “La ausencia de tragedia en un mundo trágico da lugar al teatro cómico” es sólo una apariencia. Lo grotesco está situado en un mundo trágico. La visión trágica y la visión grotesca del mundo están compuestas por los mismos elementos. En el mundo trágico y en el mundo grotesco las situaciones vienen impuestas, son obligatorias, necesarias. La libertad de decisión y de elección se encuentra condicionada por ellas. Y

²⁶ JAN KOTT, *Shakespeare heute*. Frankfurt. M. WIEN, ZÜRICH: Büchergilde Gutenberg, 1965. La traducción de un capítulo de esta obra que es el que aquí se cita, se publicó en traducción española bajo el título de “El Rey Lear” y “Final de partida” en: Primer Acto, n° 69, Madrid, 1965.

tanto el héroe trágico como el actor grotesco pierden, en su inevitable lucha, el combate que libran con el absoluto. El fracaso del héroe trágico supone la confirmación y el reconocimiento del absoluto; el fracaso del actor grotesco supone a ese absoluto mismo visto como algo ridículo, desacralizado, convertido en un mecanismo ciego, en una especie de autómeta”²⁷.

¿Qué significa esto? El conflicto del héroe de la tragedia griega surgía cuando se abría un abismo entre el individuo y el absoluto, que le negaba su apoyo. La *moira*, el destino trágico del héroe, se sellaba. El héroe quedaba entonces en libertad, pero para caer en culpa, y los dioses esperaban que la cometiera para hacer caer sobre él su castigo, que era aceptado por el héroe como justo. Tal el caso, citado por Kott, de *Edipo Rey*.

El crítico polaco compara a esto con un juego. Un juego justo pero construido de tal modo que uno de los jugadores sólo puede perder. El hombre y el absoluto moviendo las piezas de un damero trágico.

Pero, cuando esto mismo se traslada al mundo contemporáneo, los dos elementos del juego cambian. Por eso dice Kott: “El hombre que pierde al ajedrez con un cerebro electrónico al que él mismo ha creado, al que él mismo ha “enseñado” a jugar, ya no es ni puede ser un héroe de tragedia. Puede, todo lo más, ser un héroe trágico-grotesco. Lo que subsiste del mundo trágico es la situación de “culpabilidad del inocente”, la partida ineluctablemente perdida y el error ineluctablemente cometido. Pero lo absoluto ha dejado de existir. Ha sido reemplazado por la absurdidad de la condición humana”... “En un mundo grotesco, no se puede justificar el fracaso por medio de ningún absoluto ni cargar sobre éste la responsabilidad de ninguna derrota. El absoluto carece de razones últimas; es, simplemente, el más fuerte. El absoluto es absurdo. Quizá por esta razón el teatro grotesco se sirve con tanta frecuencia de la imagen de un mecanismo puesto en movi-

²⁷ JAN KOTT, *El Rey Lear...*, Op. cit. pág. 6.

Esperanza y Desesperación: Beckett y Adamov

miento y al que es imposible detener. Los más diversos tipos de mecanismos impersonales y hostiles reemplazan a Dios, a la Naturaleza o a la Historia de la tragedia antigua. Esta noción del mecanismo absurdo es sin duda el último concepto metafísico que subsiste en el teatro grotesco contemporáneo. Pero tal mecanismo no es trascendente con relación al hombre y menos todavía con relación a la especie humana. Es tan sólo una emboscada que el hombre se tiende a sí mismo y en la que cae”²⁸.

¿Qué vemos en Beckett a la luz de estos comentarios? La lógica tradicional nos dice que su mundo sin salida es rebuscado, morboso, cruel, imposible, porque ha llegado a los últimos extremos de la nada a través de un esquema parcial. Pero Jan Kott nos da la voz de alerta para mostrarnos que del otro lado de sus temas hay una visión más amplia, más profunda, más aterradora, cuyas raíces se hunden en el sentido de las cosas. Es decir que lo suyo no es un esquema, es una síntesis. La síntesis que permite el paso de la representación de acciones individuales a la alegoría del gran teatro del mundo.

Es por eso que con tanta frecuencia el teatro moderno convierte a sus personajes en marionetas, en fantoches o en remedos de payasos. “El teatro trágico —dice Kott— es el teatro de los sacerdotes; el teatro grotesco es el teatro de los bufones”²⁹.

Pero hay algo que es necesario comprender, y lo vamos a ver a través del ejemplo de dos montajes. En Alemania se hicieron casi al mismo tiempo, dos puestas de *Esperando a Godot*, completamente distintas en su concepción y en sus resultados. Una en el Teatro Estatal de Heidelberg, la otra en el Kammerspiel de Frankfurt.

De acuerdo con los comentarios de Rolf Michaelis³⁰, en Heidelberg se realizó un montaje artístico en el que imperaba, en un escena-

²⁸ *Ibid.* pág. 7.

²⁹ *Ibid.* pág. 8.

³⁰ GOROT, *artistisch oder realistisch?* Becketts Stück in Heidelberg und Frankfurt, von Rolf Michaelis. En: *Theater heute*, Nr. 11, November 1965, págs. 43-45.

Los detalles escénicos que puntualizo son prácticamente una transcripción no literal de fragmentos de esta crítica.

rio circular, el aire del circo, con una escenografía multicolor, alegre, cálida. El arbolito, en madera rojiza, levantaba su estría hacia el espacio. Estragón vestía un traje de Pierrot estilo Commedia dell'Arte, con un pullover largo rojo fuego. Vladimiro, metido en un frac estrecho tenía debajo un pullover rayado en rojo y blanco, semejante al que usan los luchadores en las kermeses. En sus pies los largos y puntudos zapatos del payaso. Ambos realizaron juegos acrobáticos, circenses, a lo largo de las dos horas y media de la representación. Toda la obra se convirtió en un show gimnástico, rítmico, hecho por clowns liberados de la fuerza de gravedad.

La puesta mostraba primero a los payasos para luego mostrar en ellos los hombres que encubrían. Pero, de acuerdo a la crítica, la marcha multicolor, la "alfombra de retazos de escenas alegres" como la llamó Michaelis, resultó forzada. La soledad de los hombres se perdía en sus piruetas, sus payasadas eran tan manifiestas que se desvanecía el sentido trágico-grotesco de la obra. La actividad en su plenitud, en un alarde de arte, desterró el estatismo y la pieza no logró su objetivo.

En Franckfurt, en cambio, se realizó una puesta realista. La escenografía mostraba una tierra de nadie, desértica, con tonos en blanco, gris y negro, que acentuaban la sensación de lo oscuro, triste y frío. La planta, apenas una estaca gris y pobre, con sus ramas secas cortadas en la nada, tenía un aspecto calificado por Michaelis de patibulario.

Los personajes, con un vestuario realizado también en blanco, negro y valores de gris, se sumaban al cuadro, pero haciendo contraste con él porque corporizaban figuras reales en un escenario estilizado. Estragón, con sus ropas raídas, tenía casi el aspecto de un traperero, y Vladimiro parecía un musicante de cafetín fracasado, con su frac estrecho del que asomaba, bajo el chaleco grasiento, una camiseta sucia. Nada en sus vestimentas hacía recordar al payaso. Tampoco en su forma de actuación. Estragón, lejos de ser elástico como el de Heidelberg, era un ser vencido, de movimientos torpes y pesados, que acusaba la patética imagen del hombre que sufre y hace sentir y ver el dolor de una existencia sin sentido. Vladimiro, con sus pasos cortos y rí-

Esperanza y Desesperación: Beckett y Adamov

gidos, actuaba bajo la influencia de una indisposición física, que le impedía el movimiento fácil y la risa fuerte.

El tono general de la pieza buscó lo dramático, de allí que las escenas cómicas tuvieran el sabor de la payasada grotesca. De este modo Gogo y Didi fueron primero seres humanos, para ir manifestando luego su tragicidad de clowns. Así, desesperación y comicidad jugaron un contrapunto en el que los dos aspectos: el humano y el bufonesco, concertaron su dimensión y se mostraron en unicidad indestructible.

Aquí está la esencia del verdadero Beckett. Para él el hombre no es directamente un payaso, un clown. Es simplemente un hombre, despojado, sí, inermes, pero un hombre a quien sólo frente al juego trágico se lo descubre grotesco y circense. La alegoría debe surgir en su teatro como resultado, no como planteo. Volviendo al hombre Pierrot se desnuda la intención, y el único camino es ir del payaso al hombre. Pero ese no es el juego. Descubrir que detrás de un payaso hay un hombre es menos trágico y definitivo que aceptar que detrás de cada hombre sólo hay un payaso jugando contra el destino.

Esperanza y desesperación, dijimos al principio, como péndulo oscilante ante una trágica realidad. Beckett sintió el impacto y lo volcó en la mágica alegoría de sus obras. Godot es así el signo tanto de la esperanza como de la desesperación, porque aúna, a la eterna voluntad de espera, la creciente certeza de que Godot jamás aparecerá sobre el escenario.

No obstante lo cual Beckett dice: "Il faut continuer, je ne peux continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait si elle s'ouvre, ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je vais continuer"³¹.

³¹ *L'Innommable*, 1949. Cit. en Prólogo de Teatro francés de vanguardia, Madrid, Aguilar, 1963, pág. 15.

¿Será ésta todavía su respuesta? Si así fuera, ello confirmaría que la voluntad de lucha no ha muerto, ni siquiera en Beckett.

Entretanto, la historia de nuestra larga crisis comienza a acusar el cansancio del juego con la nada, y la vanguardia francesa a aflojar su tensión de desesperanza. Otros caminos se abren, otros rumbos, otras formas dramáticas. La palabra tiende a recobrar su sentido, la acción, hecha situaciones, a reconquistar el teatro. La imagen opresiva del mundo todavía sigue en pie, pero sin estrangular al hombre, sin desterrar la posibilidad de su rescate.

¿Estaremos logrando un retorno al absoluto, aunque ese absoluto se llame, simplemente, humanidad? No lo sé. Pero sí se advierte que el hombre ya no niega tanto al hombre, que se ha resignado a aceptar su pequeñez, sin que ello le impida desafiar a los poderes hostiles para fabricar el futuro, y que la historia sigue su curso.

Se ha señalado a menudo que la vanguardia, revolucionaria y escéptica, no marca el comienzo sino el final de una etapa. Oír su voz puede significar superarla. Hacer de ella un eslabón más de la historia. Porque, como dijo Jarry: "Cuando ese día llegue nos convertiremos a nuestra vez en hombres graves y gordos y Ubúes, y tras haber publicado libros que serán muy clásicos seremos probablemente alcaldes de aldeas donde, cuando seamos académicos, los bomberos nos ofrecerán vasos de Sèvres y a nuestros hijos sus bigotes en un almohadón de terciopelo: y llegarán nuevos jóvenes que nos encontrarán muy atrasados y compondrán baladas para abominar de nosotros; y no hay razón para que ello concluya"³².

Claro que Jarry lo dijo hace más de medio siglo, y es hoy maestro de las últimas generaciones.

³² ALFRED JARRY, *Cuestiones de teatro*. En: A. Jarry, Ubú Rey, Apéndices, p. 110. Buenos Aires, Ediciones Minotauro, 1957.