

Después de Beckett, todo es posible

Por Estela Leñero Franco

El teatro de Beckett significa en la actualidad una propuesta transgresora sustentada en la experimentación. Ubicado en la corriente del *teatro del absurdo*, que se inicia en los '50, Beckett va más allá. Sus personajes no son símbolos sino la concreción de pensamientos, recuerdos, acciones y palabras. El hilo conductor de su búsqueda consistió en contraponer el silencio a la palabra, la inmovilidad a la movilidad. A lo largo de su producción dramática fue imperando cada vez más el estatismo, la síntesis de lenguaje y la economía de recursos.

Si en *Esperando a Godot* (1953), su primera obra representada, Beckett inmoviliza a sus personajes con la justificación de la espera y ellos dialogan sin pretender nada, en *Nana* (1981), una de sus últimas obras cortas, el autor presenta exclusivamente a una mujer sentada en una mecedora escuchando una voz grabada que le cuenta una parte de su historia. En un espacio vacío lo único que la mujer dice es “más” para pedir que la voz continúe hablando y ella meciéndose.

Los personajes de Beckett se han quedado sin Dios. En un principio la intención era esperarlo (En *Attendant God-ot*), en obras posteriores el autor los abandona a su propio sinsentido, a su propio deambular por la vida porque sí, porque sólo queda permanecer. Sin luchar, sin hacer un esfuerzo sobrehumano para enfrentar las situaciones, ellos simplemente esperan algo que nunca se concretiza, dejan pasar, se despojan de todo. Jenaro Talens comenta: “Si por lo general son los espectadores los que esperan que algo sucede (la acción, el argumento, etcétera), aquí la espera se traslada al

escenario y lo que ahora contemplan es el propio espectáculo de su espera inútil, de un significado que nunca ha de llegar”.

Las preguntas que los personajes se plantean en el escenario no se refieren al hombre como ser social sino al hombre como individuo. El lenguaje no lo utilizan para comunicarse sino simplemente para confirmar su existencia. El hablar les dice quienes son. Ionesco, principal representante del teatro del absurdo, demuestra que no existe la comunicación y que la sociedad se basa en la incompreensión humana. La manera en que lo expresa es partiendo de la comunicación misma, siendo esto un aspecto de interesante contrapunto con Beckett, ya que este último da por supuesta esta incomunicación y se dedica a mostrar el aislamiento y el desamparo de los individuos utilizando el silencio, los monólogos y los diálogos minúsculos y repetitivos. Le interesa más la introspección del ser que las relaciones interpersonales. Por eso en Beckett la diferencia entre monólogo y diálogo es muy sutil. Los personajes dialogan consigo mismos, con sus fantasmas, con su pasado; los actantes escénicos son desdoblamientos, voces, imágenes, apariciones, suposiciones. Bajo estos principios, la posibilidad de experimentar es infinita y los fenómenos que se creía que en el teatro eran imposibles o que estaban prohibidos, Beckett los inaugura en el escenario y abre un campo intacto y novedoso. Entonces tenemos por ejemplo la obra *Yo no* (1972) en donde predomina la penumbra y únicamente se ve, iluminada por un círculo de luz, una boca que pronuncia frases entrecortadas. No hay más y con eso basta.

El monólogo interior siguiendo la corriente de la conciencia es desarrollado por Joyce en el campo de la narrativa y Samuel Beckett, influenciado por éste, lo lleva a la práctica sobre el escenario. No lo expone a manera de discurso como se hacía en el teatro de antes, sino que se adhiere a un lenguaje estrictamente teatral basado en el uso del tiempo y el espacio físico.

Beckett decía que el teatro cada vez tiene menos qué decir y que tiende al silencio y al prescindir de todo. Y aunque Beckett en sus últimos años ya casi no escribía, nunca se calló. Se dedicó a idear textos cortos en espacios vacíos y con un mínimo de luz. Esto muestra que para decir que no hay nada que decir, hay que decirlo; o como decía él mismo, hay que repetir lo que los demás ya han dicho. Esta paradoja del decir que no hay que decir, proporciona al teatro moderno una amplia veta para la experimentación. La obsesión por el tener que proyectar un sentido, mandar un mensaje, contar una anécdota, embellecer las imágenes u obligar a la acción, deja de martillar tanto en las nuevas propuestas. El realismo tiene una franja interesante por donde andar posibilitándole el juego con el absurdo de la realidad, con lo ilógico de los comportamientos y lo dramático del silencio. Es posible en la actualidad encontrar múltiples estructuras para el monólogo, para los diálogos vacíos, para la penumbra, las voces sin cuerpo, las conversaciones con el pasado y la reflexión del presente. Con la producción dramática de Beckett, fallecido el mes pasado, muchos tabúes se han roto y el silencio se ha puesto a hablar.