

# ARTHUR ADAMOV REBELDE EN EL ABSURDO

POR ANTONIO CILLERO

Arthur Adamov —recordemos el dato de su nacimiento en Kislovodsk (Armenia) en 1908 y su condición de escritor en lengua francesa— acaba de morir en París. Junto con otros autores, desde Audiberti, Ghelderode, Ionesco, Beckett, Schehade y Tardieu inicialmente, hasta Genet, Pinter, Vian e incluso Arrabal más tarde, pertenecía a la generación que revelada con el estreno en 1950 de "La grande y la pequeña maniobra" y "La invasión", del propio Adamov, y "La cantante calva", de Ionesco, respondía a la demanda formulada veinte años antes por Antonin Artaud y que se presentía en el incisivo Jarry y el deslumbrante Strindberg y toda la precedencia del expresionismo y el surrealismo, al que alguno de ellos aún pertenecieron: la creación de una escena como arte auténtico y funcional y la ruptura y reacción en el contenido contra lo que se denominaba, como todavía hoy, "mentalidad burguesa" —concepto en oposición a lo que sería "mentalidad proletaria"— o actitud conformista pese a que se llegase a admitir en algún caso un tanto más allá de la "crítica de costumbres". Las características de este teatro nuevo y esencialmente revolucionario al que el director y autor de "Los Cenci" apuntó el concepto de "teatro de la crueldad" y que en apreciaciones de primera mano lo llevaron a los apelativos de "teatro de vanguardia" —relativo criterio sobre el tiempo a través del espacio y el léxico de la milicia— o "teatro del absurdo" —por captación de algunas similitudes con la literatura existencial, sólo aplicable en parte a Beckett e Ionesco— no obedecieron, sin em-

bargo, a la demanda rigurosa de Artaud y al paio de la evolución social —en buena parte como consecuencia de la falta de contenido político en éste y aquéllos—, lo mantuvieron, tanto en la temática como en la expresión verbal, en un tono prudente, no más allá de las sensaciones de frustración y desidia o cierto desenfado y protesta en algún caso, que hacía que el boulevardier Achard, tan burgués, fuese a veces menos cómico y más valiente que el nihilista Arrabal. Y, como consecuencia, aquella sugerente y explosiva generación llegó a ser desbordada en escasos años por el natural avance y ensanchamiento de un teatro dotado de mayor sentido social, mayor fuerza popular, tal y como otras tendencias del arte escénico —Brecht, entre otros— exigían. A través de esta pequeña historia pasó, hasa su muerte ahora, el Arthur Adamov que recordamos.

Pero no se trata de hacer acta de defunción de esta actitud escénica —Adamov llegaba a ello para su propia obra en el prólogo al segundo volumen de sus piezas (Gallimard, 1955)— sino de configurar la presencia del escritor en su cauce de cultura donde, como en tantos sucesos, no puede hablarse de lo perecedero en pleno, de revoluciones tan dásticas como se pretendieron, ni de alcances retrotraibles a su punto de partida.

Cuando en 1935 Artaud —volvemos a él— estrena, sobre textos de Shelley y Stendhal, “Los Cenci” que, dice, preparan el “teatro de la crueldad”, agrega, autosuficiente, creer “que será la primera vez, al menos en Francia, que se trabajará en un texto teatral escrito en función de una puesta en escena cuyas modalidades son extraídas muy concreta y vividamente de la imaginación del autor”. Esto, cuya última parte encierra el peligro de un teatro no popular al que nos hemos referido y contra lo que reaccionará más tarde Adamov, se presenta positivamente en la encrucijada que llevará a uno de los mayores valores de esta revolución: dar a la escena, como dijimos, un valor artístico auténtico frente a su enajenación a otras artes —la pintura y la arquitectura de la peor especie— e integrante del hecho teatral total, con plena funcionalidad. Una escena de “Los Cenci” ocurre simplemente en “un lugar indeterminado”. En “Esperando a Godot”, de Beckett, todo ocurre, aunque nada pasa, junto a una carretera, en un lugar que “no es posible describir” y donde hay un árbol. Adamov presentará en “La parodia”, escrita antes que “Esperando a Godot”, un escenario en el que ante la fotografía circular de “una ciudad” irán colocándose para las mutaciones un reloj, un letrero, un árbol, procurando una visión de distintas perspectivas, y en “El Profesor Taranne” la escena irá transformándose a medida del sueño del protagonista. En todo caso lo que se habrá producido es una recuperación del ámbito escénico con toda la valoración que tenía tanto en el teatro orien-

tal antiguo en cuanto a estética y movilidad propia, como en el mismo griego en el sentido de profundidad. En otro aspecto Adamov requerirá para el montaje de “La grande y la pequeña maniobra” un encadenamiento de los cuadros —el juego escenográfico de los cuadros aquí, en “El ping-pong”, en “Paolo Paoli” nos recordará a Shakespeare, su gran admirado— “casi como en el cine”.

Al mismo tiempo se produce una renovación en la técnica de la actuación teatral, de la interpretación por el actor. Perdura, a pesar de los criterios de los grandes directores —Craig, Dullin, Jouvet, Barrault, etc.— sobre los personajes, el “personaje de una pieza” que desde Ibsen hasta Pirandello procuran tales autores, en término de Melchinger, “desenmascarar”, si bien ya ahora con características nuevas que, en función de la actitud intelectual del creador, rompen con la tradicional convención en el modo de interpretar. Los nuevos personajes exigirán otra forma de ser representados, consecuencia de la citada perspectiva de Artaud: “una puesta en escena cuyas modalidades son extraídas muy concreta y vividamente de la imaginación del autor”. Así veremos como Adamov nos presenta en “El reencuentro” a Edgar, “chico joven y alto, flaco, febril, torpe”, en “La parodia” a El Empleado que, “siempre agitado, tiene una forma de hablar atolondrada y anda en todas direcciones (incluso hacia atrás”, en “La grande y la pequeña maniobra” a El Militante, que delira continuamente, en “El Profesor Taranne” al protagonista, que ya habla de un tirón, ya tartamudea, en “Todos contra todos” a Zenno que “está mal proporcionado, va mal vestido, cojea, mira por todas partes con cara de asustado. Luego se pone junto a la pared y permanece inmóvil. Tan sólo se mueve su cabeza”. En suma una galería de personalidades que no es la del tradicional guiñol —curiosamente en “Primavera 71” acudirá a este concepto— especialmente por la incorporación del psicoanálisis, el entronque con el surrealismo y la dramática existencial propia de seres insertos en la actual sociedad de masas. La actuación escénica habrá ganado con la presencia de este teatro, aun cuando al final Adamov dirá: “Yo contemplaba el mundo a vuelo de pájaro, lo que me permitía crear personajes casi intercambiables, siempre parecidos a sí mismos, en una palabra, títeres”.

En su opúsculo “Sociología y destino del teatro”, Jean R. Bloch recoge una típica característica de Gogol, cuyos personajes “no se responden los unos a los otros. Cada cual sigue su idea, su destino”. Este dato que dará a Ionesco felices logros tanto en la desintegración del coloquio como en la dispersión del propio lenguaje, a efectos de la incomunicabilidad humana y sentimiento de lo absurdo, aparece también en Adamov quien me-

nos inserto en la tendencia pero con idéntico juicio observador, lo recogerá. En su agradecimiento a Strindberg dirá “lo que entonces me llamaba más la atención era el desfile de los transeuntes, la soledad en el andar de un lado a otro, la asombrosa diversidad de conversaciones, de las que me complacía en no escuchar sino fragmentos sueltos, los cuales en mi opinión debían constituir, unidos a otros fragmentos, un conjunto cuyo carácter fragmentario garantizaba su verdad simbólica”. Y en “La invasión”, Pedro dice: “Aún hace poco ni siquiera podía terminar una frase; me atormentaba horas y horas con las preguntas más sencillas. (Destacando las palabras) ¿Por qué decimos “El llega”? ¿Quién es “él”, qué quiere de mí? ¿Por qué decimos “en el suelo”, por qué no “sobre” o “por”? He perdido demasiado tiempo en pensar en estas cosas. (Pausa) Lo que me hace falta no es el sentido de las palabras: es el volumen y su esencia movediza. (Pausa) Ya no buscaré más. (Pausa) Esperaré en el silencio inmóvil. Me volveré muy atento. (Pausa) Tengo que marcharme cuanto antes”.

Pero de todo esto, indiscutible escuela, Adamov extrae una lección diversa. De una parte el rápido convencimiento de que la aventura estética y la preferencia de la imaginación del autor conduce, especialmente en un arte de esencia popular como el teatro, a un puro juego sin comunicación ni efectividad, independientemente del entronque entre forma y contenido, con éste como indiscutible condicionante. No era inútil, como no lo es, ni el hallazgo y evolución en las tendencias anteriores, ni la fuerte carga de pesimismo, sentimiento de frustración y hasta fatalismo que su primer teatro contiene. También eso es revolucionario. El problema está en la comunicabilidad al espectador, su enraizamiento en las conciencias, la posibilidad no sólo de dar que pensar, sino de actuar como estimulador. Y es preciso concretarse. Así aparece su afán de un teatro realista como vía a lo revolucionario, con el que se acerca más a su admiración por Brecht, convencido de que “si una obra no tiene en cuenta la realidad ambiente, no es en resumidas cuentas, más que una obra mutilada o, hablando en términos literarios, una obra abstracta”.

“El ping-pong”, pieza en cuya obsesión, de Víctor y Arturo, en torno a las máquinas de juegos se ha considerado un paralelismo con la carreta de “Madre Coraje”, del mismo modo que “Paolo Paoli” recuerda a “Galileo Galilei”, marca para el autor la tentativa de cambio. Sin embargo dirá respecto a ella: “Si yo entraba ya en la “máquina de monedas”, y tenía que entrar en ella, debía de tratar de examinar los rodajes de la gran máquina social tan asiduamente, tan minuciosamente, como examiné bumpers y flippers”. Se trata, en consecuencia, de realizar a través del

hecho escénico, una completa presentación de lo real. Esto es lo que pretenderá con “Paolo Paoli” haciendo una pequeña historia del colonialismo y del capitalismo a través de un supuesto tráfico de plumas y mariposas. Se ampliará el campo de su argumentación, abandonará en buena parte lo que él llama “la tierra de nadie”, que daba a sus primeras piezas una excesiva condensación de símbolos, y cargará de mayor crítica a la expresión teatral. Pero el intento revolucionario, ya como hecho político social, no estará logrado.

El periplo Adamov se termina para nosotros con “Primavera 71”, utilizando el argumento de los hechos ocurridos en torno a la Comuna de París, tratado por Romain Rolland en su “teatro revolucionario” y por Bertold Brecht, teniendo presente la posible vigencia de aquel contemiento ocurrido hace cien años. Para esta pieza Adamov se sirve de ciertos guiños que nos recuerdan la práctica de “La resistible ascensión de Arturo Ui”. Queriendo recuperar al individuo frente a la absorción de lo social, datos del naturalismo, tan desdeñado. E historia por medio. A pesar de su intento de un teatro de agitación para el aquí y ahora, todavía, porque las revoluciones nunca son tan drásticas como se pretendieron, uno recuerda aquel retrato de De Gaulle, antidegaulle, de “Intimidad”, que nos hace pensar en un Adamov siguiendo en una gran parte sus constantes literarias. Tal vez ahora, al morir, Arthur Adamov no había alcanzado la lección suprema del pensamiento humano.

