

Bichos raros

Martín Schifino
31 diciembre, 2014



Agotadas las discusiones sobre el teatro del absurdo -quién pertenece al club, quién garantiza la

pertenencia, hasta qué punto el club siquiera existe-, el dramaturgo franco-rumano Eugène Ionesco perdura como uno de los grandes alegoristas del pasado siglo. Casi todas sus obras, como notó en su momento Martin Esslin, elaboran una única imagen poética, una metáfora dominante. Tenemos, por ejemplo, a un erudito que habla a varias filas de sillas vacías (*Las sillas*); o a dos parejas de conocidos que toman el té mientras conversan sobre puros lugares comunes (*La cantante calva*); o a un profesor que imparte una lección y acaba matando a su alumna (*La lección*). El simbolismo suele ser obvio, pero no así sus repercusiones, ni menos aún los movimientos escénicos que suscitan. Ionesco anota en sus diarios que, en teatro, conviene «hacer que se materialicen los estados de ansiedad, las presencias internas». En el propio, busca «dar vida a los objetos, animar el decorado, volver concretos los símbolos. [...] Las palabras se continúan en el gesto, la acción y la mímica, que toman el lugar de las palabras cuando estas fallan».

En la obra *Rinoceronte*, estrenada originalmente en 1959, la imagen rectora es el paquidermo del título, y la situación de partida, sumamente sencilla: un buen día, por motivos que nunca se explican, los habitantes de una pequeña ciudad empiezan a transformarse en rinocerontes, hasta que toda la población acaba convertida en una manada que corre y barrita a sus anchas. En clave biográfica, se ha señalado un paralelismo con la Rumanía que Ionesco abandonó a finales de los años treinta, cuando muchos ciudadanos se adherían irreflexivamente al nazismo. Y la interpretación política amplia, avalada por el autor en distintas entrevistas, ha consistido en leer la obra como «una fábula dramática acerca de la propagación y aceptación social del totalitarismo», en palabras de Ernesto Caballero, el director del montaje actual en el María Guerrero (y del Centro Dramático Nacional). Ni el texto ni la puesta en escena, sin embargo, son tan didácticos como esa descripción haría pensar. De manera más interesante, autor y director pueblan el escenario de acciones gratuitas, atentados contra la lógica y fuertes dosis de un humor que hoy llamaríamos absurdista, pero que antes entronca con el *nonsense verse* y las greguerías. ¿Diálogos disparatados? Muchos. ¿De sordos? Más aún. Y, gracias a ellos, la sensación de una sociedad que se descalabra.

Montar el descalabro de manera inteligible es uno de los desafíos de cualquier director de *Rinoceronte*, y Caballero avanza desde el principio con paso firme. Oportunamente, ha elegido romper con la distinción entre el escenario y el lugar del público: no sólo los actores utilizan el pasillo central de la sala, sino que se ha construido una tarima alrededor de todo el patio de butacas por la que hacen sus entradas o se pasean según lo requiera la acción. Por supuesto, hoy en día nada hay de verdaderamente rompedor en ello, pero la elección encaja muy bien con los aspectos ideológicos de la obra, que cuestionan qué lugar le corresponde a cada cual, o simplemente dónde está la manada (respuesta a lo segundo: en el patio de butacas). Las metáforas visuales, o incluso espaciales, prosiguen en el escenario, donde Paco Azorín ha montado una enorme estructura de metal, con paredes de alambre y escaleras a los costados, que por momentos se parece muchísimo a una jaula. Dado que ese espacio representa tanto la oficina donde trabajan unos personajes como las casas de otros, no hace falta un gran vuelo interpretativo para concluir que varios viven encerrados. La excepción es Berenguer (un fabuloso Pepe Viyuela), el inconformista que se niega a convertirse en bestia. Pero en este punto las metáforas empiezan a complicarse. Y he ahí uno de los puntos fuertes, enérgicamente antdidácticos, de esta puesta en escena. Si al convertirse en rinoceronte los personajes salen en libertad, ¿querrá eso decir que el que va por libre acaba enjaulado?

En una vena similar, dice Esslin en su influyente *El teatro del absurdo*: «La obra transmite el absurdo de la resistencia tanto como el absurdo del conformismo, la tragedia del individualista que no puede unirse a la multitud feliz de las personas menos sensibles, la sensación de desamparo del artista, un motivo en escritores como Kafka o Thomas Mann». Aunque los términos son un poco sesenteros (Esslin escribe en los años sesenta), el juicio sigue siendo correcto. Y Ionesco complica más aun las cosas: en la realidad de la obra, ningún personaje parece saber muy bien qué ni cómo es un rinoceronte. Tras la primera aparición del animal, sobreviene entre quienes lo ven una discusión bizantina en torno a si tenía un cuerno o dos, si era asiático o africano; y cuando, a los pocos minutos, aparece un segundo, todo el mundo se pone a dilucidar de si se trata o no del mismo que antes. Como sucede a menudo en Ionesco, la farsa codifica la política. Es evidente que la confusión apunta a la dudosa identidad de los adoctrinados ideológicos, que no necesariamente se parecen entre sí, ni tienen idea de por qué se alinean con tal o cual doctrina.

La aparición se produce mientras Berenguer y su amigo Juan (Fernando Cayo) toman una copa en una terraza. Hasta ese momento, vemos a muchos personajes secundarios en el escenario, incluidos una señora emperifollada, una camarera coqueta, un anciano en silla de ruedas y un profesor de Lógica que desgrana un silogismo falaz tras otro; pero, a partir de ahí, los números de personas van disminuyendo (hay cada vez más rinocerontes) hasta que las escenas se limitan a diálogos entre Berenguer y sus allegados, a quienes intenta convencer de que no se arrinoceronten. Es lícito preguntarse si alcanza con eso para una historia de dos horas. ¿No se quedará todo en una serie de «cuadros»? Pero cuadros es justamente como los llama Ionesco, y su concepción dramática prevé el riesgo. También es cierto que *Rinoceronte* es más narrativa que la mayoría de sus obras pero, aun así, cumple con la exigencia de ser «más una construcción que una historia» y estar dotada de «una progresión teatral por etapas, que son estados de ánimo diferentes, cada vez más densos».

Lo que ello significa para los actores es que a cada uno le toca una intensidad propia, y que en su conjunto deben echar mano de muy distintos estilos de interpretación. Con un director menos seguro, eso podría convertirse en una estampida de tonos diversos, pero Ernesto Caballero los mantiene a todos en la recta vía. Uno de los aciertos del director es orquestar la primera escena entre Berenguer y Juan, cuando este le reprocha a aquel su dejadez y afición por la botella, de manera completamente naturalista, un registro para el que Pepe Viyuela posee un talento especial. Al leer la obra, el diálogo de los amigos me ha parecido más disparatado, pero bajarlo a tierra sirve precisamente para introducirnos en la realidad interna de los disparates posteriores. Para cuando hace su entrada el rinoceronte, Berenguer ha demostrado estar tan hastiado que parece incluso normal que no se inmute. «Se habrá escapado del zoológico», dice como si nada. Y cuando Juan le recuerda que el zoológico cerró hace años, Berenguer postula un circo, cosa que tampoco convence a su amigo. La escena acaba en una discusión provocada precisamente por el animal, lo que constituye la primera indicación de diferencias (ideológicas) irreconciliables. Cuando volvemos a verlos juntos, Juan está en plena transición a la bestialidad. Es el gran momento de Fernando Cayo, que pasea de un lado a otro y hasta se arroja contra los muros de reja, como un animal enjaulado, mientras resuella y se niega a entender a razones.

Es también la escena de mayor tensión física, pero la densidad dramática sigue aumentando en torno a Berenguer, que en medio de semejante debacle se las arregla para iniciar una historia de amor con

su compañera de trabajo Daisy, la única persona que no parece interesada en abandonar el bando humano. La actriz que le da cuerpo, Fernanda Orazi, completa un trío de intérpretes en estado de gracia, y su dúo final con Viyuela, cuando sólo quedan Daisy y Berenguer, alcanza momentos sobrecogedores. Mírenla detenidamente cuando, después de prometerle a Berenguer que nunca lo abandonará, ella gira la cabeza y ríe con felicidad instintiva al descubrir que los rinocerontes «están cantando». He ahí una clase de actuación en miniatura. Es de notar también que Orazi es argentina, y el director ha tenido el buen tino de dejarla hablar no sólo con su acento, sino con los modismos del español rioplatense, lo que la señala desde un principio como diferente a la mayoría. De ese modo nos tiende una pequeña trampa caracteriológica, porque a continuación la obra prueba que el conformismo no sabe de fronteras, ni de dialectología.

Tampoco se dirime si el inconformismo atrincherado de Berenguer («¡No me rendiré!») es una muestra de independencia o una incriminatoria prueba de testarudez. En última instancia, la obra escoge una provocadora ambigüedad. Hubiera sido fácil sugerir que, por la cuesta de lo colectivo, nos deslizamos indefectiblemente hacia el fascismo; una pieza como *La ola*, que se estrena a final de mes en el Teatro Valle-Inclán, establece esa gradación, con mucho menos chispa que Ionesco, cuyos animales son símbolos rugosos. Y es que lo interesante es la doble dificultad de las elecciones cardinales. Esslin: «Si *Rinoceronte* es un tratado contra el conformismo y la insensibilidad (que lo es), también se burla del individualista que aprovecha la necesidad para insistir en su superioridad. [...] La obra trasciende la simplificación de la propaganda y se vuelve una afirmación válida del enredo fatal, la inevitabilidad básica de la condición humana». O, por decirlo con metáforas animales afines a las del autor, ¿qué es preferible: seguir al rebaño, o declararse el último buey solo?