

NOTAS AL LENGUAJE *EXPERANTO*, O LOS IMPERSONAJES DRAMÁTICOS DE VÁCLAV HAVEL*

Vladimír Just

Universidad Carlos IV — Praga

vjust@email.cz

La principal noción filosófica subyacente al universo dramático de Václav Havel es la de garantía personal como condición de existencia de la verdad. Generalmente aparece bufonescamente subvertida, convirtiendo el mundo grotesco de las piezas de Havel en un mundo “sin garantía personal”. En términos de la técnica dramática este tema está relacionado con el lenguaje. El lenguaje personal que caracterizaría a un personaje es reemplazado por un discurso despersonalizado de “expertos”, *experanto*. El lenguaje asume el papel principal en las obras de Havel y los personajes dramáticos se convierten en impersonajes dramáticos.

Palabras clave: *experanto*; impersonaje dramático; lenguaje dramático; teatro del absurdo; Václav Havel.

NOTES ON THE LANGUAGE OF *EXPERANTO*, OR VÁCLAV HAVEL'S DRAMATIC NONCHARACTERS

The main philosophical notion underlying Havel's dramatic universe is that of personal pledge as a condition of the existence of truth. It usually appears in a subverted form which turns the grotesque world of Havel's plays into a world “without personal pledge”. In terms of dramatic technique this topic is related to language. The personal language that would normally characterize a dramatic character is replaced by a depersonalized discourse of “experts”, *experanto*. The language takes over the leading role in Havel's plays, while the dramatic characters are turned into dramatic noncharacters.

Keywords: dramatic language; dramatic noncharacter; *experanto*; theatre of the absurd; Václav Havel.

* Versión abreviada del artículo de Vladimír Just “Příspěvek k jazyku *experanto*, aneb dramatické neosoby Václava Havla” (*Divadelní revue* [Praga] 15,3 [2004]: 3-13). Traducción del checo de Jarmila Jandová. Se publica con autorización de *Divadelní revue*. Sobre Václav Havel, véase la nota al final del artículo.

Todo aparato, como una cámara fotográfica, recibe como *input* un programa de otro aparato y lo transmite a su vez a otros aparatos mediante su *output* [...]. Los aparatos se inventaron para funcionar de manera automática, independientemente de intervenciones humanas ulteriores [...]. Mientras el ser humano se ve cada vez más excluido, los programas de los aparatos, esos juegos combinatorios obtusos, absorben más y más elementos; operan cada vez más velozmente, superando la capacidad humana de penetrar en ellos y controlarlos. Justamente este automatismo funcional obtuso e indiferente, carente de una finalidad, debería ser objeto de crítica.

Vilém Flusser

El teatro del absurdo abandona consecuentemente aquella concepción del teatro que ilustra, interpreta o critica el mundo [...]. Asume la función del abogado del diablo. El teatro del absurdo se sitúa del lado del diablo, que se ha escondido, para ponerlo al descubierto.

Jan Grossman

I

“¿Qué es la verdad?” pregunta el filósofo checo Josef Šafařík, uno de dos o tres padrinos espirituales reconocidos de la obra dramática y ensayística de Václav Havel. Ésta es su respuesta:

Cuantos más libros has leído, cuantas más escuelas has frecuentado, tanto más claramente ves que ningún argumento es suficiente para dotar la verdad de una certidumbre que no sea posible quebrantar con otros argumentos. Y hallarás que lo único inquebrantable no son los argumentos, sino la garantía personal, la confirmación de la verdad con la vida y la muerte. Las razones de Sócrates, Cristo, Bruno u otros son o pueden ser discutibles, pero el ejemplo y el sacrificio de la vida, este sello de certidumbre impreso en su verdad, está fuera de cualquier disputa. [...] Si preguntas, pues, qué es la verdad, aquí tienes la respuesta: es aquello que eres capaz de garantizar con todo lo que tienes y eres. (Šafařík [1948] 1993, 216-217)

La reflexión de Šafařík va en la misma dirección que dos escritos anteriores del eminente crítico literario checo F. X. Šalda, quien también veía la única, incuestionable verdad del crítico —lo *unum necessarium*— no tanto en su método, del que es posible apropiarse mecánicamente, como en su personalidad, en la “tarjeta de identidad” de su carácter (Šalda [1907] 1972, 183). “No hay verdad donde no hay convicción personal. Y no hay convicción personal donde no existe valentía del alma” (Šalda 1928-1929, 9).

El elemento común a estas dos reflexiones es el tema de la *garantía personal*. No por casualidad es una de las expresiones más frecuentes de los ensayos estéticos y políticos de Havel¹. Sin un respaldo personal de las sentencias y verdades proferidas, sin su anclaje interiorizado, sin una continuidad de ideas y trascendencia moral, tanto el arte como la democracia se convierten, según Havel, en mera tecnología, intercambio impersonal de informaciones, cámara fotográfica automática, privada de cualquier sentido humano.

Este tema no necesita ser declarado explícitamente en las obras dramáticas de Havel, porque se halla incorporado en ellas desde el comienzo (aunque en una forma bufonescamente subvertida: todos los argumentos, parlamentos, diálogos, monólogos, personajes y acciones, en suma, todo el mundo grotesco de las piezas de Havel puede definirse de manera preliminar como un “mundo sin garantía personal”). Sus personajes dramáticos se convierten en *impersonajes* dramáticos. El tema de la garantía personal, o de su pérdida irrecuperable y de las consecuencias tragicómicas de tal pérdida, llegó a ser su tema central, general, omnipresente.

II

Ya en Šafařík, el tema de la *garantía* está relacionado con el lenguaje, con las palabras, a las que sólo la interioridad puede dar peso. Por el contrario, la tecnociencia moderna está despersonalizada y su

1 Sobre la vida personal, artística y política de Havel mismo como ejemplo de esta *garantía personal* (de un hombre que vive en el mismo mundo en el que piensa), dan testimonio numerosas fuentes impresas e internéticas.

vocabulario se ha tornado universalmente utilizable e intercambiable. La verdad ha dejado de ser una *expresión* única del individuo. “En la verdad, las palabras dejan de ser *conceptos*, es decir, constructos lógicos, y vuelven a ser *expresiones*. [...] la verdad es una expresión de la interioridad, no posee un entramado horizontal, sino que está, eslabón por eslabón, reforzada verticalmente, apoyada sobre el fondo, la interioridad” (Šafařík [1948] 1993, 218).

Šafařík desarrolla aquí, en realidad, la antigua tesis gnóstica de los llamados valentinianos sobre la plenitud (*pléroma*) verticalmente anclada y su opuesto, la vacuidad (*plané*). “La vacuidad no tiene raíz [...]. Crea obras del olvido y del miedo” (Kratochvíl 34). Esta “insoportable levedad” de la vacuidad, que enmascara su esencia con una acumulación tanto más rimbombante de cosas y palabras, argumentos, consignas y trucos publicitarios, esta decoración verbal de la vacuidad se manifiesta externamente con cintas y pendones ondeantes de diferentes “verdades” fabricadas por encargo por *expertos*, capaces de todo e intercambiables².

El experto trabaja por principio en el régimen lingüístico de respuestas, jamás en el de preguntas. “Sin embargo, la cultura crece a partir del valor de plantear una pregunta para la cual nadie pueda hallar la respuesta en un manual, catálogo o índice, sino que tenga que responderla por sí solo” (Bělohradský 19). Si en lugar de responder, el experto preguntara, pronto perdería su negocio pericial. Cabe destacar, sin embargo, que con el hecho de no preguntar jamás sino de vender respuestas preparadas de antemano, el experto participa de manera importante en la corrupción del lenguaje³. Sólo los

2 El experto es un profesional de la vacuidad, un “escatólogo de la impersonalidad” (término de V. Bělohradský). Su punto de vista “objetivo” es en realidad “un punto de vista de nadie”. “Induce una atmósfera de científicidad, pero en realidad expresa su disposición para subordinar su actuación y su pensamiento a alguna agencia de la necesidad, por cuya voluntad podrá luego existir fuera del bien y del mal [...]. El hombre de la objetividad rechaza cualquier asociación entre lo que él es y lo que hace, entre su persona y su función [...]. La objetividad no es sino la anulación de los puntos de vista de otras personas en el nombre del punto de vista de nadie” (Bělohradský 18).

3 Obsérvese que tal vez el único personaje de Havel que no vende respuestas

expertos habrían podido inventar una aberración tal como el nuevo lenguaje burocrático ficticio *ptydepe*⁴, que es el elemento central de *El comunicado* (1965)⁵. Es una metáfora grotesca del lenguaje de diferentes superexpertos, que pululan tanto en la vida real como en la obra dramática de Havel y hablan un lenguaje despersonalizado, desvinculado del lenguaje natural, al que llamaremos en este ensayo *experanto*. Con su sátira lingüística extrema en forma del *ptydepe*, *El comunicado* es una defensa contra el *experanto*:

Nuestra generación vivió una destrucción arbitraria de la lengua como ninguna otra. La invasión del *ptydepe* afectó todas las ramas de nuestra cultura [...]. Escapar del *ptydepe* [...] suponía ante todo restablecer la primacía de la pregunta sobre la respuesta. [...] Creo que Václav Havel seguirá siendo el crítico checo más grande del lenguaje artificial, es decir, del lenguaje basado en la primacía de la respuesta. (Bělohradský 146)⁶

El experto no es, entonces, un perito común, un profesor privado que se ocupa de un universo limitado, hecho a su medida. Si es “profesoralmente” limitado, su limitación se expande al mundo entero. Es un profesional típico sin garantía personal ni conciencia, sin responsabilidad por el sentido, el contexto, la totalidad. Es así un perito y un ignorante a la vez:

preparadas, que todavía pregunta, inseguro de sí mismo, y que, por tanto, carece de cualquier rasgo de experto, es Vaněk, de *La audiencia*.

- 4 *Peditipeto*, según la versión española de Monika Zgustová (Havel 1997). Es un lenguaje completamente artificial e incomprensible, inventado por Havel en *El comunicado* como una sátira cáustica del lenguaje despersonalizado e ideologizado del sistema totalitario y de la jerga de los tecnócratas. Véase también Vladimír Just, “Teatralidad del proceso judicial político: el proceso contra Milada Horáková como puesta en escena” (*Literatura: teoría, historia, crítica* 10, 2008, 307-310). [N. de la T.]
- 5 Traducido también como *El memorando*. [N. de la T.]
- 6 Bělohradský utiliza el neologismo *ptydepe*, perteneciente al mundo dramático de *El comunicado*, para referirse en general al discurso del poder totalitario.

Llega a proclamar como una virtud el no enterarse de cuanto quede fuera del angosto paisaje que especialmente cultiva, y llama *diletantismo* a la curiosidad por el conjunto del saber. [...] Es un señor el cual se comportará en todas las cuestiones que ignora, no como un ignorante, sino con toda la petulancia de quien en su cuestión especial es un sabio. [...] éste es el comportamiento del especialista. En política, en arte, en los usos sociales, en las otras ciencias, tomará posiciones de primitivo, de ignorantísimo; pero las tomará con energía y suficiencia, sin admitir —y esto es lo paradójico— especialistas de estas cosas. Al especializarlo, la civilización le ha hecho hermético y satisfecho dentro de su limitación; pero esta misma sensación íntima de dominio y valía le llevará a querer predominar fuera de su especialidad. De donde resulta que, aun en este caso, que representa un máximum de hombre cualificado —especialismo— y, por tanto, el más opuesto al hombre-masa [...], se comportará sin cualificación y como hombre-masa en casi todas las esferas de la vida. [...] Quien quiera puede observar la estupidez con que piensan, juzgan y actúan hoy en política, en arte, en religión y en los problemas generales de la vida y el mundo los “hombres de ciencia” [...], ingenieros, financieros, profesores, etc. [...] Ellos simbolizan, y en gran parte constituyen, el imperio actual de las masas, y su barbarie es la causa más inmediata de la desmoralización europea. (Ortega y Gasset 134-137)

Las tres primeras obras de Havel en ser puestas en escena presentaban ya un despliegue extravagante de expertos así. Ferda Plzák, en *Una fiesta en el jardín* (1963), es experto en inauguraciones; el Secretario de Liquidaciones y la Secretaria de Liquidaciones son expertos en liquidación; Pludek padre lo es en historia checa, en japoneses y en dichos populares; el triunfante Hugo Pludek, en cualquier cosa que le ayude gradualmente a ganarle al aparato burocrático y volverse parte de él. El profesor Perina, los funcionarios Kalous, Mašát, Kunc y Elena, junto con el subdirector Baláš, de *El comunicado* (1965), son expertos en introducción del nuevo lenguaje

ptydepe (así como en su revocación e introducción de otro lenguaje artificial, el *chorukor*). El director Gross, en la misma obra, es experto en sobrevivir en una función dirigente, cualesquiera que sean las circunstancias (hay además otros dos expertos en quién sabe qué, ominosos y taciturnos, llamados Kubš y Šuba). El trabajador científico Huml, de *La creciente dificultad de concentración* (1968), es un experto en humanismo; la trabajadora científica Balcárková es experta en sociología científica y en comunicación con el caprichoso computador Puzuk; el jefe Beck es el típico experto haveliano en dirección de cualquier instituto o empresa.

Asimismo, en la pieza de un solo acto *Una mariposa en la antena* (1968), Juancho y María son tan expertos en literatura que la ficción literaria sólo les permite vivir una vida “sustituta”, mientras la Suegra es experta popular en historias sanguinarias de la crónica negra. Lo mismo sucede con Vera y Miguel —expertos en vivienda y felicidad doméstica sustituta—, en *La inauguración* (1975). Los personajes de *Largo desolato* (1984) le van imponiendo al filósofo Leopoldo, su amigo, amante, esposo o gurú, el papel de un “experto inconformista en subversión”, para que ellos mismos puedan vivir como conformistas. Finalmente, la promoción máxima, aunque grotescamente degradada, del papel de los expertos es el final de la última pieza de Havel, *Odcházení* (*La partida*, 2007, estreno en 2008). En esta escena, el depuesto primer ministro Rieger justifica sofisticadamente su aceptación de la posición humillante de consejero de su antiguo consejero con un gran discurso sobre el papel decisivo de los consejeros —no de los políticos— en el mundo actual.

Tal vez la colección más amplia de “expertos” e idiotas científicos positivistas en toda la obra de Havel es su faustíada *La tentación* (1985). Su prefiguración no es propiamente el doctor Fausto de Goethe, sino más bien su asistente Wagner, una especie de arquetipo de idiotéz científica, que aparece mutado en *La tentación* en toda una galería de personajes tipo, ataviados con batas blancas. Un Wagner eminente en la cumbre de su carrera es el omnipotente Director Médico con su campaña rigurosamente científica contra la irracionalidad, cuyas

peroratas (seudo)científicas se trivializan de vez en cuando con algún apunte de jefe jovial, como “¿Ya han recibido la cuota de jabón?”, o “¿A quién le toca hoy dar la comida a los mochuelos?”. El Subdirector es experto en desglosamiento de las tesis del Director, así como en aquellos detalles triviales, con especialización en organización de fiestas institucionales y en su efecto psicoterapéutico. Varios otros personajes son ejemplares del científico idiotizado. Sin embargo, incluso el personaje “positivo” Foustka/Fausto, experto en “un sentido moral superior” y en Dios, y el “negativo” Fistula, experto en el mal, son vistos al final como unos expertos intercambiables sin actitud de garantía personal. Es más, los pensamientos de Foustka sobre una “instancia justa o autoridad moral superior”, aparentemente tan verdaderos y puros, demuestran a la larga que su autor es irresponsable, charlatán y corruptor del lenguaje, cuando ponen al descubierto su relación hipócrita con Margarita, el personaje sacrificado. Con su retórica, Foustka primero encanta y luego traiciona a Margarita. Él también se ha creado su coartada refugiándose en el *experanto*.

Igualmente, en otras piezas de Havel pululan los expertos como protagonistas y móviles de la acción: expertos en amor, matrimonio, infidelidad, arribismo, negocios, crimen, poesía, moral, revoluciones, golpes de estado, disidencia, cerveza, política, informática, urbanismo o lingüística. Todos ellos se expresan en *experanto*; es decir, no utilizan un diccionario individualizado de personajes dramáticos, sino un diccionario de una especie de voceros de prensa de personajes dramáticos. Un diccionario de traductores de individualidad en banalidad. La banalidad, que es una traducción de sus vidas a un plano de aceptabilidad general, les permite sobreponerse con una facilidad asombrosa a cualquier enredo, contratiempo o culpa moral en la vida. Por ejemplo, una efusión de banalidad en *experanto* le permite al recién reinstalado director Gross (*El comunicado*) salir hábilmente de una situación personal muy desagradable, cuando su amiga, la secretaria María, le pide que interceda por ella ante el poderoso subdirector Baláš, que la había destituido por haber ayudado en el pasado justamente a Gross:

Querida María, vivimos en una época sumamente compleja. [...] Piénsalo: sabemos llegar a la luna pero no sabemos llegar a nuestro propio yo. [...] ¡No sabes cuánto me gustaría hacer por ti lo que me pides! Tanto más me aterra que de hecho no pueda hacer por ti casi nada, porque estoy totalmente alienado de mí mismo: el deseo de ayudarte choca fatalmente con la responsabilidad que he asumido —intentando salvar aquí los últimos fragmentos de humanidad— ante el peligro que acecha a nuestra institución por parte de Balás y su gente [...]. Además, no tendría sentido complicar aún más mi situación pintando tus perspectivas como trágicas [...]. Eres todavía joven, tienes la vida por delante [...]. Sé que es absurdo, querida María, pero ahora debo ir a almorzar. ¡Adiós! (Havel 1999, 195-196)

La banalidad del *experanto* es contagiosa: en lugar de interpretar críticamente el monólogo del egoísta de Gross y enfurecerse con él, María contesta hechizada, como una espectadora conmovida de una telenovela exótica: “¡Qué bonito! ¡Jamás nadie me ha hablado así!”. Por última vez pasea la vista a su alrededor y se va, emocionada. Fin de la obra.

Una secuencia dramática similar (banalidad de lo “experto” - encantamiento - despido del trabajo - maquillaje verbal de este hecho con una nueva banalidad experta), aunque con un final diferente, se repite en *La tentación*, entre Foustka y Margarita. En el momento crucial del despido, Foustka, experto en el bien, no es capaz de defenderla. Sólo propone mitigar su suerte con la hospitalización en una clínica psiquiátrica, y acto seguido se luce con uno de sus sobresalientes discursos de experto, apelando a la “objetividad y responsabilidad” con las cuales será resuelto el caso. Vemos una vez más que el *experanto* permite a los héroes de Havel escapar fácilmente de la situación y la responsabilidad. La ley moral ha sido transgredida sin que ninguno de los involucrados se percate, así que tiene que pronunciarse una entidad “superior”. En este momento clave de *La tentación* cae aparatosamente al piso la araña que ilumina la escena.

III

En 1948, el filósofo Josef Šafařík escribía, como si anticipara, sin saberlo, toda una cadena de suicidios de artistas checos en los primeros cinco años del régimen comunista:

¿No te ha llamado la atención alguna vez, amigo, que entre los científicos, a pesar de ser hoy los principales productores de escepticismo y pesimismo, el suicidio por motivos científicos sea un hecho desconocido, mientras que entre los artistas, donde la unión de las palabras *creación* y *duda* es un completo contrasentido, el suicidio esté, por decirlo así, a la orden del día? ¿No será porque el científico piensa en un mundo en el que no vive, mientras que el artista piensa en un mundo en el que sí vive? (Šafařík [1948] 1993, 8)

Veinte años más tarde, Šafařík vuelve en cierta forma a la anterior reflexión en un ensayo sobre *La creciente dificultad de concentración*, cuyo protagonista, el doctor Huml, piensa en un mundo totalmente distinto de aquél en el que vive: piensa en un mundo de un “humanismo marxista” coyuntural, mientras que vive en un mundo de un egoísmo inmoral, sin que le venga a la mente unir de alguna manera estas dos esferas. Šafařík distingue aquí entre el “criterio del experto” (criterio técnico) y el “criterio esencial”. Dondequiera que el criterio técnico se inmiscuye en la esfera esencial —la humana—, la postura científica conduce a la desmoralización, porque quiere estafar la vida tratando de comprar barato lo que se paga caro, con el precio pleno: el propio ser de quien compra. Sin embargo, si sustituimos “el propio ser” en esta frase con el concepto de ‘alma’ (‘conciencia’, *daimonion*), obtendremos una definición notablemente precisa del núcleo semántico del mito faustiano y, por lo tanto, también del de *La tentación*. En esta obra, cuyo protagonista, Foustka, ha pagado con su alma (conciencia), pero también en otras (*El saneamiento*, *La creciente dificultad de concentración*), aparecen “personas institucionales”, extraños seres exánimes —sin alma— en batas blancas, antiguos científicos, degradados por el modelo del instituto (seudo)

científico a “trabajadores científicos”, es decir, burócratas de la ciencia. Individuos que, a diferencia de Sócrates, dejan al ser humano afuera cuando entran en su estudio (Šafařík 1992, 610).

Dijimos que la mayoría de los personajes de Havel hablan un lenguaje de “expertos”. No es difícil discernir en él el lenguaje complejamente estructurado de los ensayos y discursos políticos de Havel, sólo levemente diferenciado e ironizado por el contexto. Podríamos decir que todo protagonista es un ensayista (o una parodia sutil de ensayista). Los ladrones, rufianes, policías y mafiosos de *Ópera de los mendigos* hablan un *esperanto* tan intercambiable como el de los filósofos e investigadores de *La creciente dificultad de concentración* o *Largo desolato*, el de los ejecutivos de *El comunicado* o el de los naturalistas de *La tentación*. Así hablan todos, sin diferencia de edad, sexo, educación u ocupación, y no sólo cuando discuten un problema técnico en una junta, sino también cuando comen, bromean, coquetean, van de compras, cocinan, bailan, se emborrachan, declaran sus sentimientos unos a otros, o cuando simplemente tratan —como verdaderos tecnólogos pragmáticos del amor, sin la garantía personal— de llevarse unos a otros a la cama.

Thomas Mann, en *Lotte en Weimar*, define el talento como la capacidad de hacer las cosas lo más difíciles y complicadas posible, y luego hallar cómo salir del atolladero. Por ello los grandes dramaturgos usualmente les dificultan la vida a sus héroes al máximo, mientras que los mediocres les allanan el camino. Ricardo, duque de Gloucester, no puede encontrarse junto al ataúd de su víctima con nadie peor que Lady Ana (*Ricardo III*, 1, 2). ¿Qué le queda al hombre que ha mandado asesinar al esposo y al suegro de Ana para vencer su odio? Sólo su elocuencia. Para un dramaturgo de menor talla, un problema insoluble; para el genio, un desafío.

Havel pone a su héroe de *Ópera de los mendigos* en una situación similarmente desesperada y sin salida. Su timador matrimonial Macheath es el típico tecnólogo havliano del amor, un experto en amor sin amor, símbolo de su total “burdelización”. Con aplomo y gusto instruye en las secuencias iniciales de la obra a sus torpes

“aprendices” sobre la estrategia y las tácticas en el amor, terminando su lección sobre los métodos de seducción con una agudeza sorprendente: “Todo mujeriego que se respete está felizmente casado, y algunos —como yo— están felizmente casados con varias mujeres al tiempo” (Havel 1999, 439). Sin embargo, el autor le prepara a su “experto” la peor situación imaginable para cualquier timador matrimonial. En la celda de la prisión (cuadro 11) visitan a Macheath sus dos esposas engañadas, Lucy y Polly, ambas al tiempo. Ambas lo saludan con una bofetada. “¡Qué miserablemente nos has engañado...! ¡Todos tus cuentos de amor eran una vulgar mentira!” (Havel 1999, 488). A Macheath, como a Ricardo, no le queda en ese momento sino la elocuencia. El culpable confeso inicia su “conferencia magistral” —una joya de demagogia verbal en la producción dramática mundial, que desarma con su dialéctica y su lógica invertida— con una autocrítica contrita; pero enseguida se lanza al asalto para presentar finalmente sus delitos como su cualidad principal:

¡Chicas! Respeto vuestra ira y comprendo vuestro dolor porque sé que [...] mi comportamiento puede haberos dado esa falsa imagen de mí [...]. Pero precisamente porque os comprendo tan bien, y estoy arrepentido de mis propios fallos, defiendo lo que vuestra furia me niega, que mi compromiso es en el fondo de verdad humano. Primero: no es cierto que no os ame. Os amo sinceramente [...]. ¿Cuál es mi delito, pues? ¿El haberme casado con vosotras? Pero ¿qué otra cosa podía hacer si os amaba? Por supuesto, lo habitual [...] es proceder del modo siguiente: el hombre se casa con una sola de las mujeres que ama y, fingiendo respeto por su esposa legítima, rebaja a la otra al estatuto denigrante de amante [...]. ¿Os dais cuenta de lo nefasto que es ese compromiso tanto para una mujer como para otra? No, queridas mías, con tanto respeto que siento por ambas [...] no podía seguir el camino de los demás hombres sino buscar el mío propio [...] que os brinda la misma medida de legitimidad y respetabilidad. (Havel 1997, 270-271)

Este concierto cumbre de *experanto* es seguido por un chantage sentimental descarado en forma de una apelación infalible a la compasión: “¡Niñas! Mañana seguramente me habrán colgado. Y así se solucionará todo [...]”. La escena, que había empezado con bofetadas, termina con besos: “*Polly y Lucy sollozan ruidosamente, ambas se lanzan encima de Macheath, lo abrazan, lo besan con pasión y lloran histéricamente. Baja el telón*” (Havel 1997, 271).

Los expertos de Havel son en realidad unos comerciantes astutos de la imagen mediática. Como fascinado con la modelización de esta situación básica de consumo de sentimientos prefabricados, el autor señala una y otra vez la facilidad sorprendente de cualquier manipulación mediática, cuyo signo identificador más fiable es la presencia del *kitsch*. Sin embargo, en las obras de Havel, aunque a menudo se ponen en escena así, las imágenes mediáticas no son manipuladas desde un único y oscuro tablero de control, que ha sido y sigue siendo el comunismo (pues de ser así, con la caída del comunismo sus piezas dejarían de tener sentido). El aparato comunista es en Havel sólo un caso particular, aunque extraordinariamente eficaz y repugnante, de aparatos burocráticos como tales. “En todas partes aparatos de toda clase empiezan a programar nuestra vida dentro de una automatización torpe [...]. Nuestros pensamientos, sentimientos, deseos y acciones se robotizan, ‘vivir’ significa programar los aparatos y ser programados por ellos. En fin, todo se torna absurdo” (Flusser 71-72).

IV

El procedimiento artístico básico y más llamativo de los dramas de Havel es una promiscuidad “irresponsable” de las palabras, manifiesta en el desplazamiento frecuente de los parlamentos de boca en boca. Por ejemplo, en *La tentación*, las retahílas sobre la misteriosa “voluntad subyacente del ser, el mundo y la naturaleza”, con las cuales Foustka/Fausto había estado seduciendo a una muchacha, se desvalorizan al desplazarse en el último cuadro a la boca de la

víctima, a la que le han trastornado la cabeza —la boca de la demen- te Margarita, que ya no reconoce a su Enrique—.

Desde el primer acto de *Una fiesta en el jardín*, los esposos Pludek y Pludková se quitan literalmente de la boca sus refranes dadá, seu- dofolclóricos y disparatados (“Quien sabe donde tiene el abejorro el aguijón, nunca se le hace el pantalón largo”; “Sin el mango ni la vaina entierras”). Al final del segundo acto, tales dichos ya son usados por su perspicaz hijo Hugo, cuando dice olímpicamente al inaugurador Plzák: “Y tranquilamente echa un sueñito —si los inauguradores son también personas, caramba—. Como dicen en mi pueblo: ¡Atrapa la liebre, pa’ tenerla! ¡Jaque!” (Havel 1999, 69). Justo antes de que Hugo Pludek parta en busca del protector desconocido Kalabis —como otrora d’ Artagnan en busca del señor de Tréville— para conquistar el mundo de la capital con la espada contemporánea, la espada de la frase hecha, su padre profiere: “Forraje es forraje y garbanzos son garbanzos”. Este mismo dicho, con el que termina el primer acto, será el primer parlamento del segundo acto, cuando el hijo Hugo sale al asalto de la fiesta en el jardín del Instituto de Liquidaciones: “Buenas tardes. Forraje es forraje y garbanzos son garbanzos. ¿Está el colega Kalabis?” (Havel 1999, 61).

En ocasiones, este principio de promiscuidad de oraciones es llevado hasta una especie de *furore* grotesco y desenfrenado, un *collage* dramático dislocado de cualquier lógica. Un ejemplo típico, de *Una fiesta en el jardín*, es la contradanza en *accelerando* ejecu- tada alternadamente por Plzák, el Secretario y la Secretaria, con dos parlamentos: “Está muy bien que se tomen ustedes tan a pecho el problema de la técnica, pero no deberían subestimar el arte. El arte —¡eso es lo que yo llamo palabras mayores!—”; y “Está muy bien que se tomen ustedes tan a pecho el problema del arte, pero no deberían subestimar la técnica. La técnica —¡eso es lo que yo llamo palabras mayores!—” (Havel 1999, 62-63).

Por la misma razón, vale decir, no de modo arbitrario sino obe- deciendo al tema básico enunciado ya en Šafařík, se generan las fa- mosas “maquinitas” havlianas verbales y situacionales, variaciones

que se repiten notoriamente y pequeñas danzas de las mismas frases en contextos diferentes. Son justamente esos eternos “estribillos”, “fugas”, *ricercari*, “cánones en cangrejo” los que crean el sello inmediatamente reconocible de la poética dramática de Havel. La tradición dice que el inspirador indirecto de Havel en sus comienzos como dramaturgo fue el director de escena Jan Grossman, que le habría aconsejado buscar la inspiración compositiva no en Beckett o Slawomir Mrožek, sino directamente en Johann Sebastian Bach. Sea como sea, el tema de la despersonalización del lenguaje en Havel está consecuentemente incorporado en el principio organizador de la obra dramática. En ella, poco a poco deja de ser importante para el espectador quién pronuncia tal o cual frase.

Este “juego con la identidad” y con la “promiscuidad del lenguaje”, que se ha desprendido definitivamente del personaje dramático para tomar su propio camino sin dirección por el mundo, es llevado al absurdo en la famosa *Audiencia* (1975), en la que el Cervecerero, encargado por la policía política de pasar información sobre el disidente Vaněk (empleado en la cervecería), y desesperado al no hallar qué contar, trata de obligar a Vaněk a despersonalizarse al punto de delatarse él mismo. El Cervecerero lo tiene todo muy bien fundamentado lógicamente: “Quién más que tú debería saber lo que quieren saber ellos?”. Y además: “Tendrías influencia directa sobre lo que van a saber de tí —eso no estaría nada mal, ¿no?—” (Havel 1999, 546-547).

Concluamos: El personaje dramático central en Havel no suele ser tal o cual *dramatis persona*, sino el lenguaje mismo. El lenguaje pronuncia (modela, forma) al personaje, no al contrario. Generalmente triunfa sobre el sistema aquel personaje del cual el lenguaje ha desplazado cualquier significado concreto.

Una variación ejemplar sobre el “tema de Šafařík” es la historia, ya mencionada, de Hugo Pludek en *Una fiesta en el jardín*. El héroe —pícaro— del viaje por el mundo es un prototipo de “experto” anónimo informatizado, sin rastro de responsabilidad e identidad humana. Desde las secuencias iniciales, su indefinición prometidora

se caracteriza con bastante precisión. A diferencia de la oveja negra de la familia, su hermano Pedro, demasiado cargado con la identidad de “intelectual burgués” y, desde el punto de vista de sus padres, hasta extremista (“Si fuera tan sólo intelectual, qué importa, hoy los intelectuales están más o menos permitidos, ¡pero tiene que ser justamente burgués!” [Havel 1999, 43]), Hugo es presentado como una creación ideal de la filosofía de un padre de familia de clase media. Primero es un ajedrecista ligeramente extraño, callado, expectante, que juega consigo mismo:

Pludková: ¿Qué tal, cómo vas?

Hugo: Bien, mamá. (juega) ¡Jaque! (pasa al otro lado)

Pludek: ¿Qué tal, cómo vas?

Hugo: Mal, papá. (juega y pasa al otro lado)

Pludková: ¿Qué tal, cómo vas?

Hugo: Muy bien, mamá. (juega) ¡Jaque mate!

Pludek: ¿Perdió?

Hugo: No, gané.

Pludek: ¿Ganaste?

Hugo: No, perdí.

Pludek: Entonces ¿ganaste o perdiste?

Hugo: Aquí gané y aquí perdí.

Pludková: ¿Cuando aquí ganas, entonces aquí pierdes?

Hugo: Y cuando aquí pierdo, aquí gano.

Pludek: ¿Ves, Božena? Antes de ganar completamente una vez y perder completamente otra vez, prefiere siempre ganar un poco y perder un poco.

Pludková: Un jugador así lleva las de ganar. (Havel 1999, 45-46)

En el trasfondo paródico de la carrera vertiginosa del héroe descaracterizado, héroe “cero” Hugo Pludek, hallamos el proceso jungiano de individuación. Desde luego, tal proceso había sido aun antes de Jung el núcleo propio de todo *Bildungsroman*, en el que un personaje inicialmente indefinido aprende gradualmente gracias

a diferentes estímulos y vivencias, y se va individualizando en dirección a un personaje futuro. Sin embargo, en Havel este proceso está puesto en cierta forma patas arriba. Hugo también aprende, apropiándose de diferentes estímulos; pero su maduración es curiosamente un proceso de *despersonalización*. Madura a medida que desaparece como persona y que desecha palabras cargadas de significado para usar cada vez más nociones vaciadas, cortezas verbales sin núcleo, sin cualquier garantía personal. El héroe de Havel llega a ser completamente maduro sólo cuando es anulado hasta el anonimato (“Sirve mejor el que no sabe que sirve”, dice típicamente el policía Lockit en el final de *Ópera de los mendigos*). ¿Qué otra cosa más que una escapada salvadora hacia el anonimato, hacia una total anulación de la personalidad, sin cualquier garantía y responsabilidad personales, es la mencionada aceptación denigrante del puesto de “consejero de su antiguo consejero” por parte del depuesto primer ministro Rieger en la última obra de Havel, *La partida*? La negación total de los últimos rasgos de identidad humana puede terminar, como en el caso de Hugo, con la anulación del nombre propio.

El opuesto más radical de la “garantía” de la que habla el filósofo Šafařík aparece ya al comienzo de la obra de Havel en la famosa respuesta anticipadamente posmoderna de Hugo Pludek, quien regresa al seno de su familia no como hijo sino como su propio vocero de prensa, a esta pregunta simple de su padre:

Pludek: Oiga, ¿y quién es usted realmente?

Hugo: ¿Yo? ¿Quién soy yo? Mire, no me gustan preguntas tan unilaterales. ¿Cree que es posible preguntar de un modo tan simplificado? Como quiera que contestemos [...], jamás captaremos toda la verdad [...]. El hombre es algo tan rico, complejo, variable y multifacético que no existe palabra, oración, libro, nada, que pueda describirlo y captarlo en toda su dimensión [...]. Y hoy ya no es una época de categorías estáticas e inmutables, cuando A era sólo A, y B era sólo B; hoy sabemos que A puede ser al mismo tiempo B, y B puede ser A, pero también C; igual que C puede ser no sólo C, sino A,

B y D [...]. Todos somos un poco lo que fuimos ayer y un poco lo que somos hoy; y en parte no lo somos; en cierta forma todos siempre somos un poco, y un poco no somos; sólo se trata de saber cuándo es mejor ser un poco más que no ser, y cuándo, por el contrario, es mejor no ser un poco más que ser. Además, quien es demasiado, pronto puede no ser del todo. [...] yo quiero ser siempre, y por eso en cierta forma siempre tengo que no ser un poco. Y si en este momento relativamente no soy en gran medida, os aseguro que pronto tal vez seré en grado mucho mayor de lo que he sido hasta ahora —y luego podemos volver a hablar de todo esto, pero sobre una base un poco distinta—. ¡Jaque mate! (Sale). (Havel 1999, 97-98)

A diferencia de su papá, educado aún en ideales patriotas, Hugo es ya un *dottore* —un robot productor de frases— de la nueva generación. Sin embargo, el principio de la banalidad contagiosa del *experanto*, es decir, el principio de la envoltura engañosa y del *kitsch*, funciona también en este caso de los padres tradicionalistas (con los nombres significativos de Oldřich y Božena)⁷:

Pludková: No habló nada mal, ¿verdad?

Pludek: ¡Habló muy bien! ¿Sabes por qué? Porque lleva en la sangre la sana filosofía de la clase media. [...] (Canta) La nación checa jamás perecerá, las adversidades del mundo vencerá⁸. (Havel 1999, 98)

La respuesta de Hugo, entendida en su tiempo como una parodia perfecta del materialismo dialéctico marxista, puede interpretarse hoy como una crítica bufa de la relativización “posmoderna” de los valores más elementales, cuando la verdad parece haber sido reemplazada por la elocuencia mediática. Tal vez por eso este parlamento fue recibido por el público de las nuevas puestas en escena

7 Personajes legendarios checos. [N. de la T.]

8 Fanfarría de la ópera patriótica *Libuše* de B. Smetana. [N. de la T.]

de 1990, 1996 y 2000 con el mismo entusiasmo que en su primera representación de 1963.

Lo que vale para un parlamento, vale para todas las obras dramáticas de Havel: *no es posible ponerlas en escena ni actuarlas sin una “garantía personal”*, sin una convicción íntima. Lamentablemente, tal garantía faltó en la primera ola coyuntural de una “havlomanía” servil tras la Revolución de Terciopelo⁹, cuando algunos teatros checos hicieron gala de “valor cívico” en un afán vano de ponerse al día en lo que habían descuidado durante veinte años. Hoy, afortunadamente, la situación es otra. Ya no se trata de una coyuntura; hoy nuevamente es casi una osadía poner en escena al difícil, “metafísico” Havel con sus figuras o ensayos andantes, y correr el riesgo de encontrarse con la incompreensión del público. Aparte de la situación política del momento, es asunto de cada puesta en escena nueva verificar el grado de preparación y la profundidad de la “garantía personal” de sus creadores tan inmisericordemente y con tanta justicia como sólo sabe hacerlo el tiempo.

Obras citadas

Primarias

Havel, Václav. 1997. *Largo desolato y otras obras*. Traducción de Monika Zgustová. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

Havel, Václav. 1999. *Hry. Spisy 2* [*Piezas dramáticas. Obras, vol. 2*]. Praga: Torst.

Secundarias

Bělohradský, Václav. 1991. “Krise eschatologie neosobnosti”. En *Přirozený svět jako politický problém* [“Crisis de la escatología de la impersonalidad”. En *El mundo natural como problema político*]. Praga: Československý spisovatel.

Flusser, Vilém. 1994. *Za filosofíí fotografie*. Traducción de *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983). Praga: Hynek.

9 Cuando Václav Havel llegó a la presidencia de la República. [N. de la T.]

- Grossman, Jan. 1964. “Uvedení *Zahradní slavnosti*”. En V. Havel, *Zahradní slavnost* [“Presentación de *Una fiesta en el jardín*”. En *Una fiesta en el jardín*]. Praga: Orbis.
- Kratochvil, Zdeněk. 1994. *Evangelium pravdy* [*Evangelio de la verdad*]. Praga: Hermann.
- Ortega y Gasset, José. (1929) 1969. *La rebelión de las masas*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Šafařík, Josef. 1992. *Cestou k poslednímu* [*Camino de las cosas últimas*]. Brno: Atlantis.
- Šafařík, Josef. (1948) 1993. *Sedm listů Melinovi: Z dopisů přírodovědci* [*Siete epístolas a Melin: cartas a un naturalista*]. Brno: Atlantis.
- Šalda, František Xaver. 1928-1929. “Krise kritiky”. En *Šaldův zápisník* [“Crisis de la crítica”. En *Diario de Šalda*].
- Šalda, František Xaver. (1907) 1972. “Kritika pathosem a inspirací”. En *Boje o zítřek* (“Crítica mediante el *patos* y la inspiración”. En *Las luchas por el mañana*). Praga: Melantrich.

Václav Havel

Dramaturgo, poeta, ensayista y político checo nacido en 1936 (su nombre se pronuncia [ˌvaːtʂlaf ˈɦavɛl], ‘vátʂlaf hável’; Václav = Wenceslao). Tras la caída del régimen comunista a finales de 1989, cuando Havel había estado preso por séptima vez a causa de sus actitudes políticas, fue elegido presidente de la República Checoslovaca (“de disidente a presidente”, 1989-1993) y luego de la nueva República Checa (1993-2003). Sus diecisiete piezas dramáticas (ocho de las cuales están traducidas al español) representan una variante peculiar checa del teatro del absurdo. Desde el comienzo de su creación teatral, Havel alcanzó renombre internacional. Muchas de sus piezas, como *Una fiesta en el jardín* (estreno en 1963), *El memorando* (1965), *La creciente dificultad de concentración* (1969), *La audiencia* (1972), *Ópera de los mendigos* (1975), *La tentación* (1984) o *La partida* (2007), se han presentado repetidas veces no sólo en escenarios checos, sino, sobre todo, extranjeros (por ejemplo, en Alemania, Austria, Polonia, Francia, Italia, Inglaterra, Finlandia, Estados Unidos, Canadá, Corea del Sur o Japón).

En 1982, el Festival de Teatro de Avignon rindió homenaje a Havel, que estaba encarcelado y enfermo en Checoslovaquia, con una conferencia organizada por la AIDA (Association Internationale de Défense des Artistes) y con un evento denominado “Una noche para Havel”. Desde las diez de la noche, hora en que Havel se acostaba en su celda, hasta las cuatro de la madrugada, cuando se levantaba a trabajar, numerosos artistas internacionales le expresaron su apoyo. Samuel Beckett le dedicó *Catastrophe*, una pieza teatral de un acto, mientras que Arthur Miller contribuyó con un monólogo dramático, *I Think of You a Great Deal*, interpretado por Pierre Tabard. Al año siguiente, Havel reciprocó la atención de Beckett con el drama de un solo acto *Error*.

Como político, Havel ha merecido gran respeto y admiración internacional por su concepción humanista y cultural de la gestión política. Ha sido galardonado con más de 140 premios y medallas internacionales. El país que tal vez más a menudo lo ha honrado es Estados Unidos (por ejemplo, tres premios Obie de teatro, sin hablar de numerosos premios por otros conceptos), seguido por Alemania, Francia, Suecia, Suiza, Italia, Japón; pero también países más exóticos, como la India, Malaysia o Corea del Sur. Asimismo, ha sido distinguido con diez doctorados honoris causa. Al lector hispano le puede interesar que Havel es portador de los siguientes premios:

Medalla del Senado y la Cámara de los Comunes de España (1990); Premio de la Paz de la Unión Internacional Liberal, Madrid (1990); Premio Internacional Simón Bolívar, Unesco, París (1990); Premio Internacional de Cataluña, Barcelona (1995); Medalla Conmemorativa del Parlamento Latinoamericano, São Paulo (1996); Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades, Oviedo (1997); Premio del Grupo Compostela de Universidades, Santiago de Compostela (1998); Orden de Oro de la Federación de Asociaciones de Radio y Televisión de España (2002); Medalla Carrasco i Formiguera, Unión Democrática de Cataluña (2007).

La obra teatral y ensayística de Havel ha sido traducida a todos los idiomas europeos (incluido el albanés y el islandés) y a varios idiomas orientales. La versión inglesa de su último drama, *La partida*, se estrenó en Filadelfia, Estados Unidos, el 26 de mayo de 2010, con el autor como invitado de honor.