

## EL SILENCIO TEATRAL COMO SIGNO COMPLEJO. A PROPOSITO DE «LES CHAISES» DE IONESCO

POR  
LUISA AMO MORENO

La ausencia de una reflexión crítica sobre las interferencias del silencio en el código lingüístico de la obra teatral ha hecho difícil la interpretación de algunos dramas en los que aquél se constituye en elemento predominante en la economía dramática de los mismos. Ya ha sido reconocida por algunos críticos la complejidad que la representación del silencio supone, dadas las naturales ambigüedades que el mismo conlleva, convirtiéndose, con seguridad, en uno de los elementos más conflictivos con que se enfrenta el director teatral a la hora de llevar a escena una obra dramática. Porque, lo verdaderamente complejo, es actualizar los silencios, que aparecen de forma explícita o implícita en el texto dramático, traduciéndolos en el espectáculo teatral. La ambigüedad interpretativa del silencio, a la que anteriormente aludíamos, con que se enfrenta el director convierte a éste, una vez más —y así lo preconizaba Antonin Artaud—, en *recreador* del texto, punto de partida del hecho teatral<sup>1</sup>.

Abordar el silencio desde una perspectiva semiológica, en la que todo componente del universo teatral se convierte en signo, no debe inducirnos a cometer el error de considerar esta ausencia de ruidos y palabras en determinados momentos del discurso teatral como una ausencia de signo. No podemos olvidar que cada uno de los elementos que conforman el espectáculo teatral posee una función determinante y decisiva en la configuración del sentido de la obra. No existe, pues, nada gratuito en el teatro, todo es signifiante. La peculiaridad que presenta el silencio como signo es la de poseer, como señala André Helbo, un «signifiant Zéro»<sup>2</sup>; es decir, el signifiante es, precisamente, en la representación, la ausencia de todo

<sup>1</sup> *Le théâtre et son double*, París, Folio, 1985, pág. 61.

<sup>2</sup> «Pour un proprium de la représentation théâtrale», en ANDRÉ HELBO y otros, *Sémiologie de la représentation*, Bruselas, Ed. Complexe, 1975, pág. 66.

«La gestualité et la mimique subviennent alors aux besoins de ces vides, et les silences ne sont que l'envers et la préparation de la parole»<sup>12</sup>.

Esta tendencia, bastante generalizada, de identificar la ausencia de palabras y de ruidos con un espacio carente de significación, que hay que poblar por medio de la música, los gestos o la mímica, responde a una sobrevaloración de la palabra, del código lingüístico, en relación al resto de los códigos escénicos que conforman el espectáculo teatral. Con esto no queremos extrapolar el problema afirmando la soberanía de los códigos no lingüísticos, sino simplemente señalar, como lo hizo Artaud en su momento, el error de una concepción teatral «qui vit sous la dictature de la parole»<sup>13</sup>. Las palabras pronunciadas por los personajes no son la única fuente de información de que dispone el espectador sobre el sentido de la obra, aunque sí la más evidente; los diálogos no nos dicen todo, e incluso a veces están desposeídos de todo valor informativo. El caso extremo y más notorio de construcción de una obra teatral basada exclusivamente en códigos no lingüísticos lo encontramos en el *Acte sans paroles*, de Samuel Beckett, cuyo valor dramático es incuestionable.

La manifestación más ortodoxa del silencio, ese corte brusco de cualquier tipo de percepción visual o auditiva, no debe confundirse en ningún momento con las pausas naturales que el actor intercala a lo largo de la recitación del texto. Sin embargo, la dificultad de deslindar los rasgos propios del actor que encarna a un personaje de los signos que éste representa es evidente. Este problema hunde sus raíces en la polémica desatada —y nunca concluida— entre los que afirman el carácter puro y exclusivamente artificial de la representación teatral y los que contemplan la división de los signos escénicos en signos naturales y artificiales. Ya Bogatyrev insinuaba, en su artículo citado, la artificialidad del signo teatral, insinuación que Kowzan transformará en una afirmación rotunda:

«Los signos que emplea el arte teatral pertenecen todos a la categoría de signos artificiales. Son signos artificiales por excelencia»<sup>14</sup>.

Entre los autores que se adhieren a la segunda postura, Anne Ubersfeld considera la escena teatral como un lugar que no sólo puede albergar signos, sino que, además, en ella pueden tener cabida elementos reales: signos cuyos referentes procedan y envíen a la realidad misma:

<sup>12</sup> PATRICE PAVIS, *Op. cit.*, pág. 371.

<sup>13</sup> ANTONIN ARTAUD, *Op. cit.*, pág. 60.

<sup>14</sup> *Art. cit.*, pág. 34.

«Le signe théâtral concret (est) à la fois signe et référent»<sup>15</sup>.

Desde el momento en que el espectador contempla la escena y sus elementos conformantes como integrantes de una empresa con unos fines estéticos determinados, se produce lo que Patrice Pavis llama la «sémiotisation d'un élément scénique lorsque cet objet ou événement devient signe et non plus réalité première ne signifiant qu'en elle-même»<sup>16</sup>.

La convención teatral, sabida y aceptada por todos los asistentes al espectáculo, es el motor que pone en marcha el proceso de «sémiotisation», generadora del universo signico, transformando los objetos reales en signos. Así, pues, los signos naturales, y especialmente los que se manifiestan a través del actor como persona física, se convierten, tras la mediación de la convención, en signos, porque en teatro «le produit le plus direct de la nature est lui aussi soumis au devenir et à la signification...»<sup>17</sup>. Esta artificialidad, consustancial al teatro, y que algunos autores apuntan como sinónimo de teatralidad, es decir, de lo específicamente teatral<sup>18</sup>, convierte los silencios que se manifiestan en la conversación cotidiana, ya de por sí significativos, en supersignos o signos provistos de una mayor riqueza significativa.

Si el silencio se materializa en la escena a través de esa aparente paralización de los códigos teatrales, creando una impresión de vacío, la obra dramática, el texto —material exclusivo con el que contamos para realizar nuestro análisis— lo recoge por una parte, y de manera explícita, en las acotaciones escénicas, y, por otro lado, a lo largo del discurso de los personajes implícitamente. Los primeros, los silencios exteriores al diálogo que el autor se encarga de señalar claramente al director de teatro por medio de las acotaciones, son bastante más frecuentes en el teatro contemporáneo que en los dramas clásicos. Esta evolución progresiva hacia la alusión clara y precisa de la aparición del silencio en escena obedece a una utilización más frecuente por parte de los creadores, de las acotaciones escénicas o textos secundarios<sup>19</sup>. Información detallada sobre la obra y su representación o «didascalies», según Larthomas, que ha sufrido una transformación considerable a lo largo de la historia del teatro, pasando de la ausencia total de indicaciones escénicas —ejemplificado en el teatro griego— a una prolifera-

<sup>15</sup> «Sur le signe théâtral et son référent», en *Travail théâtral*, núm. 31, citado por P. PAVIS, *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, Lille, Presses de l'Université de Lille, 1982, pág. 16.

<sup>16</sup> *Dictionnaire...*, pág. 364.

<sup>17</sup> ROLAND BARTHES, «Le monde objet», en *Essais critiques...*, pág. 25.

<sup>18</sup> Véase PATRICE PAVIS, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montreal, Les Presses de l'Université de Québec, 1976.

<sup>19</sup> Véase INCARDEN, *Art. cit.*

ción de las mismas a partir del siglo XIX, que culmina en nuestro siglo XX. La función primordial de las acotaciones escénicas, ofrecer la información necesaria para una mejor actualización de la obra dramática en su puesta en escena, no se puede conseguir utilizando exclusivamente las referencias que se desprenden de las palabras de los personajes.

«Dès que le personnage n'est plus un simple rôle, qu'il prend des traits individuels et qu'il se "naturalise", il devient important de relever ses données en un texte accompagnateur»<sup>20</sup>.

Por lo que se recurre a un texto suplementario que va adquiriendo mayores dimensiones en un movimiento paralelo a la concienciación de la importancia de la puesta en escena para la obra teatral.

La palabra no pronunciada comienza a ser considerada no como un vacío, sino como un elemento cargado de significación. Esta transformación radical de la concepción de la obra responde a un cambio esencial en la concepción dramática e inaugura lo que Pavis llama «une dramaturgie du silence».

«Le silence, en effet, semble envahir le théâtre vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle; il n'est plus un "piment" pour le texte, mais l'élément central de la composition. (...) Le texte dramatique tend à être un prétexte à silences»<sup>21</sup>.

Se trata de una nueva dramaturgia representada por los pioneros de los años veinte: J. J. Bernard, H. R. Lenormand y C. Vildrac, culminada con las obras de Beckett.

Más conflictivo —especialmente en lo que a su delimitación se refiere— es el análisis del silencio «natural»<sup>22</sup>, que forma parte de los diálogos que entablan los personajes. El autor no considera la conveniencia de explicitarlos, por lo que el director teatral debe hacerlos surgir de los acontecimientos o de los sentimientos que se manifiestan a través de las palabras de los personajes. Es el encargado de la actualización de la obra dramática el que asume la responsabilidad de interpretar el texto, descubriendo la importancia del silencio como signo. En ese caso, éste entraría a formar parte de las acotaciones «inmersas» a las que Jorge Urrutia atribuye una función esencial: la función poética. Es decir, además de la función metateatral, atribuible a todo tipo de acotaciones, las acotaciones escénicas inmersas en el diálogo de los personajes inauguran «la relación del mensaje consigo mismo»<sup>23</sup>, definición de la función poética.

<sup>20</sup> P. PAVIS, *Dictionnaire...*, pág. 216.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pág. 371.

<sup>22</sup> P. LARTHOMAS, *Op. cit.*, pág. 164.

<sup>23</sup> Véase JORGE URRUTIA, «De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindi-

Este espacio virgen, manifestación pura del silencio, no es sólo la expresión suprema de significación, sino que a esto se suma el papel decisivo que desempeña en la constitución de la estructura dramática. En efecto, su función como evidenciador de uno de los elementos esenciales a la obra dramática, el tiempo, lo sitúa en una posición privilegiada en la configuración de la misma. Si la materialización de la temporalidad en una obra se consigue por múltiples vías —ya sea a través de elementos verbales o escénicos: luz, decorados, etc.—, su percepción más sensible se alcanza gracias a una ausencia total de palabras y gestos, turbadores en potencia de la manifestación pura del tiempo. El espectador, en ese momento de silencio prolongado, percibe el paso del tiempo de una manera cruda, pero real, ante lo que experimenta una doble reacción según Larthomas. Por un lado, el receptor de la obra experimenta el paso de un tiempo que, en tanto que estético, es irreal, no le pertenece; por otro lado, sin embargo, esa temporalidad que se desprende de la obra es vivida y sentida, paradójicamente, de manera simultánea por los actores —parte integrante del universo ficticio de la representación— y por los espectadores. Como consecuencia de ello,

«...s'il n'y a identification, il y a du moins communion: personnages et spectateurs sont moins en communion d'idées ou de sentiments que de temps»<sup>24</sup>.

Desde el punto de vista de la intriga de la obra, el silencio ocupa de nuevo un lugar decisivo, instituyéndose en el umbral de una situación, es decir, convirtiéndose en el momento de transición de una situación determinada a otra totalmente diferente. Su aparición en la conversación, interrumpiéndola momentáneamente, desvía en numerosas ocasiones el curso de la historia, provocando una relajación de la tensión o, por el contrario, dando lugar a la chispa que la pone en marcha. Una vez más, el silencio es empleado como recurso estructural.

Enumerar las múltiples funciones que el silencio teatral puede abarcar en la organización de la obra dramática equivaldría a estudiar pormenorizadamente la realización particular de aquél en cada obra concreta, puesto que cada autor toma de ese momento virtual unas funciones determinadas que enriquezcan su producción. Intentaremos ilustrar este acercamiento teórico al silencio como manifestación teatral con una obra de Eugène Ionesco, *Les Chaises*. La elección de la dramaturgia de este autor como campo de aplicación está doblemente justificada. Si, por un lado, en Ionesco

---

cación del texto literario», en AA.VV., *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, páginas 271-291.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, pág. 164.

el silencio cobra un papel especial en el entorno global de su producción, en la medida en que su preocupación fundamental a lo largo de toda su obra es el lenguaje como medio ineficaz de expresión, por otra parte quizá sea *Les Chaises* la pieza en que aquél se manifieste de una manera más evidente y rica como elemento configurador de la obra.

En efecto, el problema de base de toda la dramaturgia ionesquiiana es su interrogación constante sobre el lenguaje. Fue su inquietud ante éste lo que llevó a Ionesco a escoger la forma teatral como medio de expresión literaria. Recordemos que la leyenda teatral de este autor tiene sus orígenes en un manual de inglés para principiantes, donde frases tan evidentes como «la semana tiene siete días» o «el suelo está abajo y el techo arriba», puestas en bocas de personajes no menos sorprendentes, muestran el anquilosamiento de palabras y diálogos convertidos en verdaderos clichés. Desvitalizado por el uso y el abuso, el lenguaje se ha convertido en un elemento caduco como medio elemental de comunicación:

«Lorsque le langage, figé dans les automatismes sociaux, "cristallisé", "massifié", comme on dit, n'assure plus aucune communication entre les hommes, il risque d'être la plus oppressive des prisons»<sup>25</sup>.

Como consecuencia de ello hay que buscar nuevos cauces de expresión que recuperen la función esencial de la palabra, atribuida tradicionalmente al lenguaje. Y es ahí donde el silencio, aparentemente carente de todo poder comunicativo, va a prestar su colaboración. En ese sentido, las palabras no pronunciadas insinúan lo indecible, transposición de la impotencia comunicativa del lenguaje y, por lo tanto, se apodera de su función última, reforzada por un valor significativo incomparable.

No podemos afirmar con absoluta certeza que *Les Chaises* abarquen el *corpus* más extenso y rico en lo que a utilización del silencio se refiere con respecto al resto de sus obras, puesto que para estar en condiciones de realizar tal aseveración tendríamos que haber emprendido un recorrido previo a través de la producción dramática ionesquiiana —tarea, si no ardua, al menos sí bastante infructuosa—. Sin embargo, con relación a las piezas teatrales contiguas en el tiempo a *Les Chaises* (*La leçon, La Cantatrice chauve*), e incluso algunas posteriores, nuestra obra sobrepasa con creces no sólo cuantitativamente, sino sobre todo desde el punto de vista cualitativo, la utilización del silencio.

*Les Chaises*, alegoría de la soledad y el vacío, recurre frecuentemente a una explicitación clara del silencio, especialmente patente en la primera parte de la obra y en las últimas palabras de los personajes, diluyéndose

<sup>25</sup> PHILIPPE SENART, *Ionesco*, París, Ed. Universitaires, 1966, pág. 84.

totalmente en la parte central de la pieza. Esta clara disparidad no obedece a un desequilibrio estructural; por contra, además de poseer una evidente función en la estructura de la obra, obedece a la voluntad del autor de manifestar esa misma sensación de vacío, de imperio de la nada a través de dos vías tan opuestas como contradictorias.

Son numerosas las ausencias de palabras que podríamos calificar de matasilencios, en cuanto que no hacen sino agudizar aún más, por la ruptura de la comunicación entre los personajes, su trágica soledad, un vacío cuyo significativo es ese insistente silencio. Así, en la primera parte de la obra, los dos ancianos se encuentran solos, ante ellos mismos y su incomunicación; incomunicación y soledad agudizadas considerablemente por la paralización de ese discurso monótono, repetitivo e inconsistente que rememoran continuamente sin afrontar la realidad:

LE VIEUX: ... Dans la pluie... On claquait des oreilles, des pieds, des genoux, des nez, des dents... il y a de ça quatre-vingts ans. Il ne nous ont pas permis d'entrer... ils auraient pu au moins ouvrir la porte du jardin... (*Silence.*)

LA VIEILLE: Dans le jardin l'herbe était mouillée<sup>26</sup>.

Efectivamente, esta pareja de ancianos, entre los que sólo existe un lazo de unión que los liga al pasado, un pasado que rememoran hasta su deterioro, se abandonan en ese momento de silencio a su verdadero ser, a su soledad.

Por el contrario, y aquí llegamos a esa segunda vía de la que hablábamos, a partir del momento en que los dos viejos deciden alterar la monotonía de sus veladas convocando una reunión de gente, la explicitación del silencio desaparece; su función, en lugar de ser ejercida por la ausencia, se materializa a través de una presencia obsesiva. Los invitados, cada vez más numerosos, solamente son percibidos por las incontables llamadas de timbre y por la gran cantidad de sillas que van invadiendo progresivamente la escena. Para representar el vacío hay que poblarlo, lo que lo hace más evidente. La proliferación de objetos, en este caso la aparición continua de sillas, indica la presencia de una ausencia mayor, la ausencia humana, a la que se llega a través de la incomunicación.

El hacinamiento de sillas va aumentando asimismo la distancia física que los había unido durante toda su existencia. Situados en la parte opuesta de la habitación, las frases que se dirigen los esposos, cada vez menos perceptibles, se convierten en un verdadero galimatías. La única solución es la muerte. La soledad que había marcado la vida en común de los dos viejos los acompaña incluso en la muerte; cada cual por una ventana diferente se lanzan al vacío al grito de:

<sup>26</sup> *Les Chaises*, en *Théâtre II*, París, Gallimard, 1975, pág. 14.

«Vive l'Empereur!» (*Brusquement le silence*)<sup>27</sup>.

Esta aparición súbita —aunque no inesperada— del silencio, de la ausencia más pura y evidente de palabras, no es sino la violenta aparición de la muerte, una muerte anunciada en los silencios iniciales de la obra y relegada u ocultada voluntariamente, porque temida, en la presencia de ese gentío abrumador. Silencio que calificamos de metasilencio en la medida en que a través de sí mismo habla del silencio absolutamente último y definitivo del ser, de la muerte. Nos hallamos, pues, ante una estructura circular marcada por los silencios, cerrada, como la propia existencia de los personajes, y en la que éstos se encuentran irremediablemente inmersos. Si en un principio la incomunicación se manifiesta a través del silencio explícito, materializado en el plano temporal, posteriormente, por el contrario, la población del escenario evidencia esa misma incomunicación y soledad gracias al espacio.

La única posibilidad de escapatoria al tiempo, a la muerte —aunque ficticia—, es esa constante y rancia mirada hacia el pasado, ese vivir en un pasado siempre mejor. Sin embargo, los silencios anulan ese poder catártico que posee toda rememoración al convertirse en la expresión máxima y palpable de la fugacidad del tiempo. En este sentido capta la vieja el silencio inaugurado por su marido (en el ejemplo de diálogo que hemos expuesto ya antes), manifestación del silencio en el tiempo, anulación de todos los sistemas significantes de la escena que impedirían la percepción pura y real del tiempo. Sémiramis extrae de la indecisión que se escapa de las palabras de su marido, ajadas por la monotonía, un indicio de concienciación de la incapacidad del pasado para borrar los efectos del tiempo. Pero su intervención, retomando firmemente el hilo de la historia, contrarresta esa vacilación momentánea del marido. Estos dos seres, unidos sentimentalmente en el pasado, necesitan la presencia de éste para prolongar su agonizante alianza, y de ello se servirá la anciana, quien inicia el sempiterno relato:

LA VIEILLE: Dis-moi l'histoire, tu sais, l'histoire: alors on a ri...

LE VIEUX: Encore?... J'en ai assez... alors, on a ri? encore celle-là... tu me demandes toujours la même chose!... «Alors on a ri...» Mais c'est monotone... Depuis soixante-quinze ans que nous sommes mariés, tous les soirs, absolument tous les soirs, tu me fais raconter la même histoire, tu me fais imiter les mêmes personnes, les mêmes mois... toujours pareil... parlons d'autre chose...<sup>28</sup>.

Si Ionesco escogió el nombre de Sémiramis, la reina mítica de Babilonia, para dar vida a este personaje —al que singulariza atribuyéndole un nombre

<sup>27</sup> *Ibidem*, pág. 52.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pág. 43.

propio, mientras que la inmensa mayoría de las figuras que desfilan por la pieza sólo son designadas por su oficio o alguna característica sobresaliente—, su elección viene con seguridad motivada por la significación del mito. El nombre de la anciana es un signo más del personaje: prototipo de la mujer activa e inteligente que utiliza al marido para llevar a cabo sus inquietudes y deseos —que su condición de mujer no le permite realizar— más acuciantes<sup>29</sup>.

De la misma manera que Sémiramis se sirve de la historia para perpetuar la relación con su marido, arma eficaz contra esos silencios que tienen como consecuencia más nefasta la conciencia de la temporalidad, Ionesco utiliza la ausencia de palabras como elemento estructural del drama. En efecto, ya sea por su valor como evidenciador del paso del tiempo, de una muerte progresiva e irrevocable o de la incomunicación entre estos seres, los silencios intentan en numerosas ocasiones alterar las situaciones, poseyendo así una función de tipo estructural. El silencio como período de espera modifica esencialmente la situación que actúa como contexto de aquél. Si existe una pequeña tensión en potencia entre los personajes, ésta se verá de alguna manera alterada por este lapsus en la conversación, ya sea decayendo o reforzándose en la desaparición de los gestos y las palabras.

LA VIEILLE: Ne t'énerve pas mon chou, je ne veux pas t'ennuyer, tu es tellement négligent, comme tous les grands génies; cette réunion est importante, il faut qu'ils viennent tous ce soir. Peux-tu compter sur eux? ont-ils promis?

LE VIEUX: Bois ton thé, Sémiramis. (*Silence.*)

LA VIEILLE: Le Pape, les papillons et les papiers?<sup>30</sup>

Este silencio ha dado lugar a una relajación de la tensión originada por las palabras del viejo, que intenta, sin conseguirlo, anular la continua intrusión de Sémiramis en su vida. La frase «bois ton thé» es empleada por el viejo en dos ocasiones a lo largo de toda la pieza. En ambas su intención es idéntica: anular la presión de la anciana, y en las dos ocasiones el resultado es contraproducente. Esa intervención activa del personaje masculino, que utiliza la frase como escudo protector, es la sola iniciativa que el autor concede al personaje, incapacitada por el silencio. La función perlocutoria<sup>31</sup> de la frase queda bloqueada con la aparición del silencio.

Hasta ahora hemos recurrido sólo y exclusivamente a los silencios que el propio autor explicita en la obra como material de estudio. Existen, sin

<sup>29</sup> Véase PIERRE GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981, páginas 476-477.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, pág. 19.

<sup>31</sup> JORGE URRUTIA, *Art. cit.*

embargo, otro tipo de pausas absolutas, conseguidas por el paralizamiento de todos los sistemas significantes que se manifiestan en el espacio, que se desprenden de las palabras de los personajes. En este caso asumimos la difícil tarea, ejercida por el director de teatro, interpretando signos tan ambíguos como, por ejemplo, unos puntos suspensivos como significantes de un silencio.

LE VIEUX: Je m'ennuie beaucoup.

LA VIEILLE: Tu étais plus gai, quand tu regardais l'eau... Pour nous distraire, fais semblant comme l'autre soir<sup>32</sup>.

Una vez más, esa pausa momentánea aporta una nueva salida a la situación, al reconocimiento de la monotonía, producto de la incomunicación de estos seres, cuyo entorno vital, una torre situada en una isla desierta, hace hincapié en su soledad existencial.

El espacio físico inaugurado por la ausencia de palabras en la representación no sólo es utilizado como ámbito de la percepción pura del paso del tiempo, sino que, a menudo, se sirve el autor de él como un blanco donde los gestos y la mímica pueden poner en evidencia su carácter signico. En estos casos, el silencio, al no manifestarse con exclusividad, no se ve investido de una significación plena y absoluta, compartiéndola e incluso llegando al extremo de abandonarla en beneficio de otros sistemas significantes como el gesto, la mímica o la música:

«La Vieille et le Vieux, la Vieille traînant le Vieux, se dirigent vers les deux chaises au devant de la scène; le Vieux s'assoit tout naturellement sur les genoux de la Vieille»<sup>33</sup>.

El silencio no posee más valor en esta acotación que el de posibilitar la ilustración del movimiento y de los gestos como sistemas significantes de la escena. La utilización del espacio que realizan los personajes en escena encierra un abanico inmenso de signos estudiados por la proxémica. En este ejemplo, el movimiento de la anciana es signo de dominación, incluso físico, respecto al marido, cuyos movimientos no hacen sino poner de relieve su inseguridad.

De las diferentes manifestaciones en que el silencio se concreta en la obra es, sin duda, bajo su forma pura cuando adquiere un más alto grado de significación y una función estructural más relevante. Para Ionesco es esta exclusividad en la escena la que lo define:

<sup>32</sup> *Op. cit.*, pág. 12.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pág. 12.

LA VIEILLE: Le voilà!... (Silence; interruption de tout mouvement...) <sup>34</sup>.

Quien mejor asume la personificación de esa ruptura del movimiento es el orador, personaje enigmático y contradictorio cuya función dramática es incapaz de realizar. Su defecto físico, incapacidad de emitir o recibir alguna palabra, denota una traición en su apelativo. Efectivamente, cada una de las frases que se refieren a su personaje llevan, de una forma u otra, la marca del silencio:

«... la porte s'ouvre toute grande, silencieusement; puis l'Orateur apparaît (...)  
L'Orateur, arrivé au fond, enlève son chapeau, s'incline en silence...» (...)  
(Automatiquement, silencieusement, l'Orateur signe et distribue d'innombrables autographes) <sup>35</sup>.

La incomunicación de este orador sordomudo tiene su origen en una imposibilidad fisiológica, mientras que la soledad de los dos ancianos, fruto de la incomunicación, va más allá, hundiéndose sus raíces en una soledad ontológica.

LE VIEUX: Je me reveille quelquefois au milieu du silence absolu <sup>36</sup>.

Silencio sinónimo de soledad, inherente a su ser o, como diría Pavis, «Silence métaphysique. C'est le seul silence qui ne se réduit pas aisément à une parole à voix basse. Il ne semble pas avoir d'autre cause qu'une impossibilité congénitale à communiquer...» <sup>37</sup>.

En definitiva, el drama de Ionesco queda más profundamente analizado si destacamos el importante papel que desarrolla el silencio, signo que calificaríamos de complejo, por cuanto sobrepasa un primer sentido denotativo para enriquecerse infinitamente en un acercamiento connotativo. A su vez, creemos necesario insertarlo en una dramaturgia moderna en la que el silencio parece llegar a convertirse en un nuevo código signifiante, contrapuesto al código lingüístico y cuyo lazo de unión estaría encomendado a la entonación, conformadora del discurso.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pág. 51.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pág. 51.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pág. 43.

<sup>37</sup> PATRICE PAVIS, *Dictionnaire...*, pág. 372.