

# Teatro del Absurdo

Por Federico Vález

## I. - VANGUARDIA Y TRADICION TEATRAL

**Intenciones y nombres de este teatro.** — El fenómeno teatral a que nos vamos a referir pone en tela de juicio el lenguaje del teatro tradicional e ilustra la degradación del lenguaje en general como instrumento de una posible comunicación de la realidad del ser o como intento de comunión entre los hombres. La mayoría de los dramaturgos de esta tendencia, que por lo demás no forman grupo compacto alguno ni escuela de ninguna clase, acusan a la palabra de vacuidad y de inanidad absolutas. Sin embargo, de una manera lógica para sus fines, siguen empleando el lenguaje, pues al fin y al cabo es uno de los medios con que el arte dramático sigue contando. Pero no cesan de ridiculizarlo, a veces deformándolo y otras recalcando en sus aspectos puramente mecánicos. Así “esta palabra fallida que se llama lenguaje”, según la expresión de Maurice Merleau-Ponty, se convierte en un “objeto” teatral, como la mímica y los diversos juegos de escena, con lo cual se busca mostrar la nada de la existencia humana. De este modo, usando de una manera nueva las viejas herramientas teatrales y dándole un vuelco completo a la estructura misma de la pieza, se presenta al espectador la condición humana en toda su realidad y la miseria de la criatura entregada a su soledad o a su angustia. Esta dramaturgia, a través de objetos-símbolos, tiene una directa intención metafísica.

Los críticos —y no los dramaturgos mismos— le han ido colgando etiquetas a este teatro. Tales calificativos prueban, a su vez, las limitaciones del lenguaje. Se habla de **teatro del absurdo**, de **teatro de irrisión**, de **anti-teatro**, de **nuevo teatro**, o simplemente de **teatro de vanguardia**. Cualquiera rótulo de éstos es, naturalmente, convencional. Y convencionalmente une diversos escritores que en algo se acercan y

---

NOTA. — De la obra “Teatro Francés del Absurdo” transcribimos los dos primeros capítulos. Su autor es un destacado ensayista, licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Angelicum de Roma y diplomado en Periodismo de la Universidad de Madrid.

que en mucho se diferencian. Unos fines puramente prácticos y didácticos le han exigido siempre a la historia de la literatura un proceder semejante.

Martín Esslin, un húngaro educado en Austria y que reside en Inglaterra desde 1940, tituló un libro sobre la materia, cuyo prefacio está firmado en Londres en 1961, **El teatro del absurdo (The treatre of the absurd)**. Contra esta denominación se ha argüido que, después de Sartre y de Camus, la palabra **absurdo** supone unas implicaciones filosóficas o morales tan precisas y determinadas, que es imposible prescindir de ellas al usarla. En otros términos, que como calificativo literario, sólo se puede emplear dentro del significado exacto que ellos le dan. Pero esta argumentación no convence en absoluto.

Nadie mejor que los mismos académicos saben y lamentan inútilmente que el lenguaje humano sea tan limitado que una sola palabra haya de encerrar diversos matices o posea distintas acepciones. En el siglo pasado, para poner un ejemplo que viene a nuestro caso, se llamaron **románticas** obras poéticas inmensamente distantes entre sí, como las de Novalis, Byron, Keats, Víctor Hugo, Leopardi...

Para Camus, el mundo y el hombre son absurdos porque el escritor no encuentra razonable que sean como son. Para Sartre, el universo, que él denomina el "ser-en-sí", no tiene razón de ser, está desprovisto de sentido, como lo es el "para-sí", el hombre. Nada puede justificar la existencia y la condición del mundo y del hombre. Son absurdos.

Los dramaturgos a que nos vamos a referir no discurren del mismo modo, a no ser Adamov en sus primeras piezas. No se enfoca aquí como absurda la condición, sino que se la presenta degradada y despreciable. A Ionesco todo le parece lógico "en el interior de la existencia" pero encuentra **asombroso** "el hecho de ser, de existir" (1). El hombre de Beckett es una larva que se va destruyendo lentamente. Un estado tan abyecto es un hecho evidente para él, pero que se le convierte en **escándalo**. Como para los griegos era escandaloso oír hablar de un Dios crucificado. Pero este último escándalo provenía de la contradicción de los términos **Dios-crucificado**. En cambio, Beckett se escandaliza simplemente de que el hombre sea como es, sin señalar una razón para que haya de ser de otro modo. Por eso Ionesco y Beckett, que ponen en evidencia lo sorprendente y lo escandaloso de la realidad que es la condición humana, no la están denunciando como absurda.

Pero el asombro o el escándalo que esos autores experimentan ante el ser del mundo y del hombre, no lo expresan por medio de disertaciones, de discursos o de razonamientos, sino a través de unos hechos, de un lenguaje o de un proceder, que parecen carecer de sentido, y que por tanto con toda lógica se pueden calificar de absurdos. Es un modo práctico de presentar la realidad. Como el "**mundo es un teatro**", según la frase de Shakespeare (2), el escenario se convierte para

---

1) — *Notas y contranotas*, pág. 99.

2) — "... *All the wold is a stage*" / *and all the men and women merely players...*" / *As You like it* (II, IV).

estos dramaturgos en un espectáculo, más cómico que trágico, que muestra, de una manera ciertamente original, lo asombroso y lo escandaloso de la condición humana. Unos seres extraños, a veces parecidos a los payasos del circo, a los "clowns" del "music-hall", y otras veces semejantes a los hombres comunes y corrientes con sus obsesiones y ridiculeces, obran sin lógica aparente, hablan un lenguaje sin contenido y sin poder de comunicación, realizan acciones sin sentido inmediato, es decir, presentan un "show", que en definitivas cuentas no es otra cosa que una refracción de la realidad total de la condición humana. Pero es un "show" trágico en su fondo. ¿No tenían evidentes razones los críticos para denominar estas técnicas **teatro del absurdo**?

Un sentido semejante al de la anterior expresión tiene la de **teatro de irrisión** empleada por Michel Corvin (**Le théâtre nouveau en France**). También aquí se quiere indicar que tanto el lenguaje como la realidad que éste expresa no pasan de ser una simple mentira.

Otros autores, después de Luc Estang, han hablado de **anti-teatro**, a propósito de las piezas de este género. Así, entre muchos otros, Pierre de Boisdeffre (**Les écrivains français d'aujourd'hui**, etc.). El término tiene una evidente justificación y plantea una oposición agresiva entre este teatro y el tradicional. Pero parece encerrar en sí un juicio negativo e injustificado. Se pensaría que por ser "anti-teatro" se le debe excluir de la categoría de teatro, como a un anti-Papa se lo excluye de la lista de los Papas, porque no lo es. Y si es cierto que el teatro al cual nos referimos entabla una polémica con casi todas las formas teatrales que lo han precedido, no es menos evidente que pretende ser teatro y que ha sido reconocido por tal. Y aún más, sus autores lo juzgan más teatro que cualquier otro. Y de todos modos es un teatro para nuestro tiempo, en absoluta correspondencia con otras manifestaciones de la cultura actual.

También es muy frecuente apelar a los nombres de **nuevo teatro** o de **teatro nuevo**. Así ha titulado una obra, por ejemplo, Geneviève Serreau (**Histoire du "nouveau théâtre"**). Se trata, naturalmente, de un teatro nuevo con relación al anterior. Pero a esta novedad se le intenta dar una fuerza tal que se diría que la historia del teatro se acaba de partir en dos. Lo mismo se quiere decir con la expresión **novela nueva**. Pero un calificativo tan denso en su significación no se puede dar todavía a lo que está en plena elaboración. Creo que sólo un adepto demasiado obcecado por estas manifestaciones teatrales podría emitir un juicio de tal género. Digamos, pues, que el nombre de **nuevo** tendrá aquí un carácter simplemente interino. Este teatro es nuevo, como lo fue en su tiempo el romántico o luego el burgués. Y será nuevo mientras no aparezca otro más nuevo. Lo que sí no podemos negar es que las diferencias de este teatro con todos los otros son más profundas que las de ellos entre sí.

Más arriesgado aún es llamar **teatro de vanguardia** a uno determinado, como si se lo constituyera en la única vanguardia posible en el momento. En nuestra misma época coexisten diversas vanguardias teatrales. Hoy en día siguen considerándose de vanguardia teatros tan diversos entre sí como el de Brecht y el de Ionesco. Las fórmulas y técnicas de esos dos teatros no agotan ciertamente las posibilidades de

la vanguardia actual. Sin embargo, Paul Surer tenía perfecta razón en 1964 al titular con el nombre de "la última vanguardia" el capítulo de su obra **El teatro francés contemporáneo (Le théâtre français contemporain)** referente a Beckett, Adamov, Genet y Ionesco.

Aunque este libro lo hemos titulado **Teatro francés del absurdo**, a lo largo de él emplearemos indiferentemente cualquiera de las expresiones con que se lo suele designar. Pero el lector debe tener presente en cada caso las consideraciones que acabamos de hacer.

**La aventura de la vanguardia.** — La palabra **vanguardia** ha tenido éxito en este siglo a propósito de diversas manifestaciones culturales de avanzada. Su aplicación al teatro tiene particular interés. Por eso es conveniente esforzarnos por precisar un poco la palabra y sus intenciones.

Según un especialista en artes plásticas y en teatro, Georges Pillement, "el término de vanguardia debió haber sido empleado en teatro por primera vez hacia 1914, y luego, ampliada su connotación, utilizando en los otros dominios" (3).

El significado inmediato de vanguardia pertenece al mundo militar. El diccionario de la Real Academia española dice que es "la parte del ejército o fuerza armada, que va delante del cuerpo principal". El Larousse francés añade que va delante "para preparar la entrada del ejército en acción".

Pasando al campo del teatro, a través de la metáfora, el autor o el teatro de vanguardia es el que va delante, con relación a su tiempo, en cuanto a sus concepciones o sus técnicas. Es pues, éste, un teatro de **avanzada**, pero de una avanzada batalladora, revolucionaria, convencida de unas ideas y comprometida absolutamente con ellas, ya que, como recalca André Villiers, "a menos de ser mercenario, no se bate uno contra cualquiera, por cualquier causa; uno se bate por una causa y se entrega a ella por entero" (4). De este modo el elemento **avanzada** va unido, también aquí, al de **lucha**. Ionesco cifra la esencia de la vanguardia sobre todo en ser **oposición** y **ruptura**. Según él, el autor rebelde no es el que **crea** pertenecer a su tiempo cuando en realidad está aferrado a las tradiciones que ya son de otro, sino el que **tiene conciencia** de ser de la época en que vive. Eso lo lleva a oponerse "al régimen actual" (5), que en realidad ya es del pasado. El mismo Ionesco afirmará luego: "Cuando un autor escribe una obra, una pieza de teatro, por ejemplo, tiene, ya lo dijimos, la impresión clara o confusa de que libra un combate; si tiene algo que decir, es porque otros no han

---

3) — *La condición del autor de vanguardia*, en *El teatro moderno* (Conferencias de Arrás, del 20 al 24 de junio de 1957, Eudeba, Buenos Aires, 1967, pág. 48.

4) — *Perspectivas abiertas y perspectivas cerradas de la vanguardia*, en *El teatro moderno*, pág. 50.

5) — *Notas y contranotas*, págs. 34-35.

logrado decirlo; o porque ya no se sabe cómo decirlo; y que él quiere decir algo nuevo. Si no, ¿por qué escribiría? Decir lo que tiene que decir, imponer su universo, eso mismo es el combate" (6). El título de la IV parte de sus *Notas y contranotas* es revelador de lo que Ionesco entiende por autor de vanguardia: "Querer pertenecer a su época es haber sido ya superado" (7). Efectivamente, el autor rebelde tiene conciencia de pertenecer a su época, pero sólo porque está luchando contra el orden establecido cómodamente dentro de esa época, que es un orden que ya es del pasado. El quiere crear el orden del futuro. Ese es el autor de vanguardia.

Entendida la vanguardia en sus aspectos de avanzada y de combate pero también de oposición, podemos afirmar que casi siempre el teatro ha contado con autores de vanguardia. Por lo menos en sus mejores épocas. Para que surjan estos autores se necesita, primordialmente, que exista una concepción admitida como única posible en este campo. A ella viene a oponerse alguien que tiene conciencia de la invalidez de dicha concepción y de la fuerza que él posee para derrocarla. Es indudable que el fenómeno ha ocurrido con frecuencia en la historia teatral. Sus protagonistas han sido tanto los autores teatrales como los hombres de teatro propiamente dichos, lo mismo que cierta minoría de público amante de la revolución. En el otro bando, en la reacción, encontramos a autores y actores de la vieja ola y al público en general, que trata de defender la tradición recibida. Y paradójicamente, este clima de lucha es el ambiente verdaderamente propicio para la creación de un nuevo arte dramático.

Cuando la vanguardia se impone, si es que tiene los valores auténticos y la fuerza interna suficiente para imponerse, se irá convirtiendo poco a poco en tradición. Deja así de ser vanguardia, por la sencilla razón de que la nueva época trae un alma nueva. Los que fueron autores de avanzada pasan a ser "clásicos". Ya en este momento las "Editions Universitaires" de París han publicado estudios sobre dramaturgos como Genet, Beckett o Ionesco dentro de su colección "Clásicos del siglo XX". Esto indica solamente que se juzga, tal vez un poco anticipadamente, que estos autores que para nosotros siguen siendo de vanguardia, han creado un teatro que entra ya en el cervo de la cultura humana, pues han empezado a ser "clásicos", o van a serlo. Se espera, pues, que ese teatro soportará la prueba del tiempo y que será tenido como modelo "por los hombres de gusto", que son las dos condiciones que el diccionario de la Academia francesa le señalan (pero en pasado) a una obra "clásica". Por eso llamamos hoy clásicos a dramaturgos de tan diversas tendencias, como Sófocles, Eurípides, Lope de Vega, Calderón, Shakespeare. A propósito de ellos tendría validez la frase de Peguy: "Homero es nuevo esta mañana y nada es, quizás, tan viejo como el periódico de hoy". Así, los autores de vanguardia, si han dado verdaderamente en el clavo de las necesidades espirituales de su

---

6) — *Notas y contranotas*, pág. 39.

7) — *Notas y contranotas*, pág. 181.

época, dejarán de ser de vanguardia, al cambiar esas necesidades, pero seguirán teniendo validez al convertirse en clásicos.

De este modo, una vanguardia que se convierte en tradición es superada por una nueva ola. Lo cual indica que su condición es necesariamente provisional y transitoria.

Al hablar de Picasso, los críticos emplean infaliblemente para calificarlo el adjetivo de **proteico**, queriendo afirmar que cambia continuamente de forma, que se renueva sin cesar. Cuando Pablo Ruiz Picasso empezó a pintar a principios de siglo apareció como un artista de vanguardia. Y lo era. Su obra correspondía a ese momento. Al momento de su alma y al momento histórico de entonces. Hoy, a sus ochenta y siete años, Picasso sigue siendo un artista de vanguardia. ¿Por qué? Porque ya no pinta como pintaba a principios de siglo. Los cuadros de su época azul, rosa o negra, las obras del gran cubismo, etc., son ya pintura "clásica". En su género. Lo de vanguardia es lo que hace ahora, como vanguardia fue **Guernica** en 1937, durante la guerra española. Porque su visión de cada momento corresponde, no sólo al estado de su alma en ese instante sino, de una manera sutil e intuitiva, a la hora precisa del mundo. El reloj de su arte nunca atrasa. Su pintura está sincronizada exactamente a "su" mundo y al mundo. Por eso, la mayoría de sus imitadores, casi todos clandestinos, no son de vanguardia. Además de imitarlo, con lo cual dejan de ser auténticos y de tener un mundo propio, lo imitan mal y lo imitan tarde. Y de la obra de otros genios, podríamos repetir lo que acabamos de afirmar de la de Picasso. Por ejemplo, de Miguel Angel o de Rembrandt.

La cultura humana, en sus diversas manifestaciones, ha vivido en continuo estado de renovación. Renovarse es estar vivo y luchar por conservarse en la vida. A veces la transformación ha sido total: así en el Renacimiento, en el Romanticismo y en nuestra época. Pero continuamente hay cambios de conceptos y de modos de ver la realidad. Esto suele conllevar fuertes tensiones entre el ala conservadora y la avanzada de la sociedad. Entre vanguardia y tradición. El teatro, escrito frecuentemente por personas sensibles a los virajes de la civilización, ha reflejado estos últimos. Pero su clientela, ese público enemigo de innovaciones, que aunque no lo crea, vive en el pasado y del pasado, ha solido reaccionar siempre contra los cambios, es decir, se ha opuesto a los autores de vanguardia. En tales ocasiones el teatro ha entrado en aparentes o reales crisis y a veces se ha llegado a pensar en su agonía.

Y es que las ramas del arte y de la literatura más relacionadas con la sociedad tienen que ser asimismo las más conservadoras. En efecto, a la arquitectura, a la escultura y al teatro, —el cual es de hecho una obra colectiva (entre actor, director, actores y público) y que ha sido considerado como una forma de la vida social—, les llega la ola de la renovación después que a la pintura, a la música, a la poesía y a la novela. La mentalidad revolucionaria se impone aquí gracias al tiempo y al genio y paciencia de los artistas, que al fin logran acostumbrar al espectador a mirar tranquilamente lo que durante años lo inquietó.

El teatro de vanguardia nunca ha precedido, por lo que acabamos de decir, a los otros movimientos revolucionarios de la literatura y del arte. sino que los ha seguido, con atraso de varios años. Y

esto es lógico. Un pintor que crea una obra nueva, no tiene más que colgar su cuadro en un salón de exposiciones. En mayor o menor cantidad y dentro de una calidad diversa, el público acudirá seguramente y no faltará más de un admirador. Con eso basta. Pero el autor teatral de vanguardia tiene que empezar por encontrar un director que se atreva a llevar su obra a un escenario, y ese director, a su vez, ha de hallar una sala que admita la obra, unos actores, un público. En una palabra, se necesita encontrar o crear un clima adecuado. Y ahí está la dificultad. Por ejemplo, Arthur Adamov, escribió hacia 1948 sus dos piezas **“La invasión”** y **“La grande y la pequeña maniobra”**, pero hubo de luchar hasta 1950 para lograr que las obras se estrenaran, apelando, por ejemplo, a la publicación previa de las mismas precedida de testimonios muy laudatorios de autoridades reconocidas en el campo del teatro, como Jean Vilar, quien había dicho que entre Claudel y Adamov prefería a este último.

Esta lucha no la ha tenido que combatir sólo la vanguardia teatral de hoy. La griega del siglo V también hubo de batallar para imponerse. Porque los atenienses consideraban en tal forma el teatro como una manifestación de la vida religiosa-social, como un acto ritual del culto, que quien determinaba, regulaba y hacía posibles las representaciones era el Estado, responsable del bien común. El era el auténtico empresario teatral, que elegía, en los concursos, y naturalmente en conformidad con su mentalidad política y religiosa, las obras que se premiaban con la licencia de representación. El Estado se sentía legítimo vocero del pueblo, es decir, del público. De modo que, más que al verdadero público, hombres como Eurípides, se vieron enfrentados al Estado mismo.

El director de hoy dirá, y con razón, que actualmente cualquier representación teatral supone gastos muy elevados, que, por tanto, sólo vale la pena hacer el esfuerzo cuando hay probabilidades de éxito. Porque el teatro actual también pretende a veces ser una industria bien montada y productiva. Pero la mentalidad industrial busca presentar el producto en conformidad con sus intereses, los económicos. Por eso puede suceder, que el industrial del teatro, que en este caso se llama productor, quiera imponer su tiranía y sus recetas. Ionesco ha contado: “Un productor me proponía cambiar todo en mis piezas y volverlas accesibles. Le pregunté con qué derecho se inmiscuía en los problemas de mis construcciones teatrales que sólo a mí concernían y a mi director de escena; pues me parecía que el hecho de dar dinero para producir el espectáculo no era una razón suficiente para dictar, para corregir mi obra. Me declaró que representaba al público. Le contesté que nosotros, justamente, teníamos que luchar contra el público, es decir, contra él, el productor. Luchar en contra o no tenerlo en cuenta” (8). Esta actitud es lógica admitido el supuesto de que público y productor representan lo antiguo, es decir, aquello contra lo que su conciencia de artista y de creador incita al autor a luchar de-

---

8) — *Notas y contranotas*, pág. 43.

nodadamente. García Lorca había dicho ya, en ese mismo sentido, en 1935: "El teatro debe imponerse al público y no el público al teatro" (9).

En una entrevista para *El Sol* de Madrid el mismo García Lorca exponía en 1934 unos conceptos absolutamente paralelos a los que hemos recordado de Ionesco, que datan de 1959. He aquí las palabras del gran poeta, que en materia teatral quizo crear y representar unas piezas profundamente comprometidas, y por tanto de auténtica vanguardia en aquel momento de España: "Digan lo que quieran, el teatro no decae. Lo absurdo y lo decadente es su organización. Esto de que un señor, por el mero hecho de disponer de unos millones, se erija en censor de obras y definidor de teatro, es intolerable y vergonzoso. Es una tiranía que, como todas, sólo conduce al desastre".

"**El periodista:** Ese mismo fenómeno se observa en casi todas las actividades de nuestro tiempo. ¿No lo ve Usted así?

"Mi interlocutor replica con tono vivo: Eso es lo grave de esta situación..." (10).

A causa de las dificultades que pueda encontrar el autor de vanguardia para dar a conocer su obra se hacen necesarios esos "laboratorios" que Ionesco llama "locales de experimentación", en que las nuevas formas se van creando "a resguardo de la superficialidad del gran público" (11). Estos "teatros experimentales" ya van existiendo en todas partes. Pero para que existan, y en esto ya insistía Ionesco, es indispensable la colaboración de un Estado liberal y amigo del pensamiento y de las artes.

A veces, autor y director encuentran dificultades prácticas aun en medio de actores de vanguardia. Es curioso recordar, como ejemplo, el caso ocurrido en vísperas de representar por primera vez, tras años de espera, **Esperando a Godot** de Beckett, tal como lo narra Geneviève Serreau: "Una indicación escénica enfrentó ese día a Pierre Latour, que hacía el papel de Estragón, con Blin (el director) y Beckett. Latour se negó de pronto a dejar que, al fin de la pieza, cayeran sus pantalones a los tobillos —hasta entonces habían estado sostenidos por la cuerda con que Didi y Gogó trataban en vano de ahorcarse—. "¿Qué voy a parecer en calzoncillos? —protestaba—. Pase aún que se rían de mí; pero además van a echarse a reír en el momento que no hace falta". Beckett y Blin no cedieron. Era preciso que el pantalón cayera. Con el fin de que fuese levantado. Con el fin de que este último gesto, ridícula, pero resueltamente, fuera el comienzo aún de la misma espera, el recomenzar indefinido del mismo círculo, de esta misma vida que no termina nunca, y que, de no comenzar, no acabaría. Al día siguiente el

---

9) — Citado por Marie Laffranque en *Federico García Lorca, Experiencia y concepción de la condición del dramaturgo*, en *El teatro moderno*, pág. 308.

10) — Citado por Marie Laffranque, en *Federico García Lorca...*, o. c., página 301.

11) — *Notas y contranotas*, pág. 43.

pantalón cayó. Fue uno de los pocos momentos de la representación en que nadie sintió ganas de reír" (12).

Ionesco hablaba de ir creando el teatro de vanguardia en pequeños teatros experimentales, "a resguardo de la superficialidad del gran público", y antes había dicho que no comprendía "cómo se puede tener la ambición de dirigirse a todos" (13). Pero, dígame lo que se diga, todo autor y director teatral aspiran a tener un público amplio y no una simple minoría selecta. El crítico francés Fréchet en el debate sobre "la condición del autor de vanguardia" dentro de las **Conferencias de Arrás** en junio de 1957 recordaba que Yeats, "a quien a menudo se calificó de autor de vanguardia, ha dicho siempre que él escribía con la idea de un teatro dirigido a una nación entera" (14).

Dentro de esta última idea hay gentes de teatro que opinan abiertamente que aún el teatro de vanguardia hay que abrirlo plenamente a toda clase de público. Jean Vilar, un hombre que se ha pasado la vida entera dentro del teatro, y que ha llevado éste a grandes auditorios como director del T.N.P. (Teatro Nacional Popular), cree que la verdadera amenaza del teatro está dentro de él, es decir, en el desequilibrio de su actual organización social, y no en el progreso de la industria cinematográfica, por ejemplo. A diferencia del cine, se ha hecho del teatro un espectáculo para minorías, cuyo público está constituido sólo o principalmente, según Vilar, por quienes pueden pagar unas localidades caras, es decir, "los tripudos magnates del mercado negro y los alegres rentistas". Ese público, ordinariamente reaccinario, retarda las innovaciones, es enemigo de las vanguardias. Si las clases populares tuvieran más acceso al teatro, las agresivas formas nuevas se impondrían más fácilmente, a juicio de Vilar, y el teatro gozaría de mayor vida (15). Es decir, que un teatro abierto a todos los públicos, donde se pudieran representar desde el primer momento piezas de vanguardia, favorecería a ésta. El argumento puede parecer discutible y no válido universalmente. Pero, de todos modos, el triunfo de obras como **Esperando a Godot** y **Final de partida**, que fue inmediato a su representación, demuestra que la obra más sibilina puede triunfar si su público siente una presencia, si participa de "cierta atmósfera", como anota Georges Pillement (16). Y de esta atmósfera puede participar aún un público no refinado, como ocurrió cuando **Esperando a Godot** se representó ante 1.400 presidiarios de la penitenciaría de San Quintín, en San Francisco.

García Lorca también clamaba porque el teatro, todo teatro, llegara a las clases populares. He aquí unas palabras suyas a este res-

---

12) — Geneviève Serreau, *Historia del "nouveau théâtre"*, pág. 86.

13) — *Notas y contranotas*, pág. 37.

14) — *El teatro moderno*, pág. 48.

15) — *De la tradición teatral*, Ed. Leviatán, Buenos Aires, 1956, pág. 56.

16) — *La condición del autor de vanguardia*, en *El teatro moderno*, pág. 47.

pecto: "Hay millones de hombres que no han visto teatro. ¡Ah! ¡Y cómo saben verlo cuando lo ven! Yo he presenciado en Alicante cómo todo el pueblo se ponía en vilo al presenciar una representación de la cumbre del teatro católico español: *La vida es sueño*. No se diga que no lo sentían. Para entenderlo las luces todas de la teología son necesarias. Pero para sentirlo, el teatro es el mismo para la señora encoquetada como para la criada. No se equivocaba Molière al leer sus cosas a la cocinera" (17).

Hemos visto que, de todos modos, la vanguardia ha de correr muchos riesgos. Y esto es lógico. Pero supongamos que la pieza revolucionaria logre al fin presentarse por vez primera. Puede darse una doble reacción: que el público permanezca indiferente, lo cual podría interpretarse como condenación de la pieza; o que parte de él, los tradicionalistas y reaccionarios, la rechazara rabiosamente, y otra parte, la de aquellos que siempre están dispuestos a la renovación y a la revolución, la aclamara con no menor pasión. Sin embargo, ninguna de estas posiciones garantiza que la obra sea buena o mala, y sobre todo que el autor esté ya destinado al olvido o a la gloria. Samuel Beckett alcanzó éxito desde su primera salida a los escenarios al paso que Ionesco tuvo que esperar cuatro años para que se empezara a aceptar sus piezas.

Pero creo que lo que más nos puede ilustrar sobre la tensión entre vanguardia y tradición y sobre el triunfo final de la primera es un ligero recorrido por algunas etapas de la historia del teatro.

**La vanguardia en la historia del teatro.** — Es evidente que después de Téspis, quien convirtió en la región ática el ditirambo en verdadero drama, en tragedia, Esquilo, con sus múltiples innovaciones, fue, a principios del siglo V, el hombre de vanguardia del momento. Lo que ignoramos es la reacción que presentó el público ante lo nuevo de aquella obra. Es posible que el dramaturgo se hubiera impuesto poco a poco y no de un salto. Los historiadores dicen, de todos modos, que compitió por primera vez en los concursos atenienses de tragedias en la 70ª Olimpiada, entre los años 500 y 497, y que su primer triunfo en tales concursos lo obtuvo unos dieciseis años después, es decir, en el 484 (18). Pero, de todos modos, Esquilo refleja maravillosamente un pensamiento religioso que sin duda era el de las gentes de su tiempo. Lo que pudo retardar sus triunfos fue tal vez la forma nueva, de vanguardia entonces, de sus tragedias. Quizá a veces, el modo inusitado de enfocar los temas de Homero, en cuya mesa se había servido, según se dice que él mismo afirmaba.

En cambio, el tercero de los trágicos, Eurípides, será, a lo menos a nuestro modo de contemplarlo después de los siglos, un vanguardista más completo. Como sabemos, Eurípides menospreciará tranquilamente

---

17) — Citado por Marie Laffranque, *art. cit.*, *El teatro moderno*, pág. 307.

18) — Véase A. et M. Croisset, *Manuel d' Histoire de la Littérature grecque*, A. Fontemoing Ed., París, sin fecha, pág. 265.

muchas ideas cultivadas amorosamente por sus antecesores. "No hallaré en verdad quien a Zeus pueda compararse", había dicho Esquilo. Sófocles había hecho un teatro tan religioso como el de éste. Eurípides llegará a exclamar por boca de uno de sus personajes: "¿Hay quien pretenda que existe un Dios en el cielo? ¡No lo hay, no hay ninguno!" (fragmento de **Belerofonte**). La respuesta de Atenas a tales atrevimientos se vislumbra en el hecho de que en cincuenta años de creación, Eurípides sólo recibió cuatro premios, al paso que a Esquilo se le habían concedido trece y a Sófocles veinte. La guerra que el reaccionario Aristófanes le entabló en sus comedias y los calificativos de impío, intrigante, impostor, chocarrero y otros con que allí lo apedreó, son quizá un ejemplo típico del criterio de cierta porción notable de la sociedad ateniense sobre el creador de **Medea**. Esto prueba, naturalmente, que es el público el conservador, y no el teatro. Pero el público es un tirano que se esfuerza en que se haga un teatro adaptado a su mentalidad. Y él es quien paga, como argüía Lope. La oposición del dramaturgo a los reclamos del espectador crea un nuevo rechazo por parte de éste, y hasta lo arrastra al fracaso. Claro que todo es transitorio cuando se trata de un hombre y de una obra de genio. Pero entre tanto, pasan quizás años antes de que surja triunfante el nuevo teatro.

Lo que se acaba de afirmar prueba que al fin, el tiempo es mejor juez que el público. Y es lógico. Lo que antes era mentalidad revolucionaria se impone al fin y ya la gente la mira con naturalidad. Por eso, en el caso de Eurípides, y en contra de las "profecías" consignadas por Aristófanes en **Las ranas**, en los siglos inmediatos se le llega a comprender e incluso a gustar más que a sus predecesores, si recordamos que se conservó el texto íntegro de diecinueve de sus piezas, mientras que de los otros dos juntos sólo se salvó el de catorce. Y, para algunas edades posteriores, será el más grande de los trágicos —como ya lo había calificado Aristóteles—, a juzgar por la frase de Racine de que "nunca se ha visto ni se verá nada más hermoso" que su teatro, y por la veneración que le tributaba Goethe. Quizá Jouvot tenía razón al decir: "En el teatro, la gloria se gana con carácter póstumo".

El teatro medieval europeo, tanto religioso como profano, tuvo escasa categoría literaria, pero respondió plenamente a los sentimientos, a las costumbres y a la mentalidad de entonces. Por eso fue esencialmente popular y se prolongó durante siglos. El Renacimiento no lo desplazó con facilidad, pues en tiempos de los Reyes Católicos y de Carlos V seguía todavía triunfante, como lo prueban las noventa y seis piezas del **Códice de Autos viejos**, que datan de ese tiempo. Claro que entonces aparecen en España y Portugal dramaturgos hasta cierto punto de vanguardia, como Juan del Encina, Torres Naharro y Gil Vicente, que superan en parte las tradiciones medievales, de las que proceden. Pero todo en sus obras, a partir del lenguaje enérgico del primero, del realismo del segundo, y del lirismo del tercero, corresponde a los gustos del pueblo. Y, por otra parte, hay que recordar que los tres presentaron por primera vez sus piezas dentro de un medio suficientemente culto para comprender las novedades renacentistas, como era el palacio de los Duques de Alba, donde actuó Encina, las cortes de

Nápoles y de Roma, donde compuso sus comedias Torres Naharro, y la de Lisboa, donde vivió Gil Vicente.

Quien impone un nuevo teatro, un teatro nacional, es Lope de Vega. Es indudable que Lope se presentó como un dramaturgo de vanguardia, como un hombre que tenía conciencia de pertenecer a su tiempo, pues rechazó la tragedia clásica, que era el género teatral que entonces pugnaba por imponerse y que tenía adeptos de la talla de Cervantes. Pero esa tragedia no correspondía ni al genio español ni al momento que vivía España. Lope, en cambio, lleva a las tablas la esencia misma del alma española de siempre y los grandes mitos del momento, como el honor y el respeto a la monarquía.

Calderón representa una nueva vanguardia. El alma barroca está inclinada a descubrir por doquiera la fragilidad del destino humano, los bruscos cambios de la fortuna individual, la nada del hombre, frente a Dios. Y esto es lo que descubre el teatro filosófico de Calderón, que representa la auténtica superación del anterior.

Pero el público continuamente reclamará sus derechos. Y cuando los autores de la época se atrevan a no darle gusto abiertamente, a rechazar lo que el sentimiento popular tenía por sagrado, recibirán silbos y rechiflas. Así le ocurrió a un buen dramaturgo de la escuela de Calderón, Rojas Zorrilla, cuando presentó por primera vez su pieza **Cada cual lo que le toca**, en la que, contra la práctica recibida, no es el esposo ofendido el que venga su honor sino la misma esposa, innovación que es recibida con silbos por los "mosqueteros" del "corral".

Durante un tiempo no muy largo de los siglos XV y XVI se impuso en Inglaterra la comedia y la tragedia clásica, de proveniencia italiana, que se representaban en latín o en griego en las Universidades de Oxford y de Cambridge principalmente. Pero pronto el idioma inglés sale por sus fueros y los héroes griegos y romanos son reemplazados por seres mitológicos o personajes nacionales.

El frenesí de la vida y el paganismo renaciente que alentaba entonces por doquiera explican el éxito de la vanguardia del momento, que ofreció piezas henchidas de vitalidad, como las de Marlowe o de Shakespeare, que fácilmente conquistaron a una sociedad aparentemente refinada pero que había nacido entre convulsiones y crímenes.

La revolución que este teatro significó tuvo una amplitud apenas comprensible hoy. Pensemos sólo en un detalle: en la maravillosa mezcla de lo cómico y lo trágico, elementos más antagónicos hasta entonces que el fuego y el agua. Esta innovación, ya presente en los primeros dramaturgos isabelinos como Richard Edwards, llegará en Shakespeare a la perfección absoluta. Recuérdese una de las últimas escenas de la primera parte de **Enrique IV**: el incomparable Enrique Percy, el "espuela ardiente", acaba de morir heroicamente a manos del miserable príncipe de Gales; Falstaff, esa montaña de carne y crápula, aparentando estar muerto, se echa al lado del cadáver del héroe; pero cuando ya está solo, se levanta lentamente, mientras ensarta sus acostumbradas bromas, apuñala al muerto y luego se jacta de haberlo eliminado él para aspirar así a un ducado o a un condado.

Cuando el veneciano Carlo Goldoni llega a la escena italiana en el siglo XVIII encuentra la tradición, por lo menos dos veces cente-

naría, de una comedia popularísima, obra improvisada de los mismos actores, que se llamaba "**Comedia dell-arte**". Un teatro de este género se había impuesto, no sólo a causa de su superficialidad, sino indudablemente por razones más profundas. Los tipos siempre repetidos del goloso, el viejo chocho, el lujurioso, el mal estudiante, etc., al poner en la escena por medio de imágenes poderosas esos impulsos del subconsciente humano, tenían un efecto liberador sobre los espectadores, y ejercían maravillosamente uno de los oficios que desde Aristóteles hasta los sicólogos modernos se le reconoce al drama. Pero Goldoni, sin salirse de lo popular, se impondrá la reforma de una dramaturgia, que, contra su mismo nombre, carecía ya de arte y había llegado a la decadencia. El gran autor veneciano llevará a las tablas unos personajes tomados de la realidad circundante. En este sentido es hombre de su tiempo, hombre de vanguardia. Pero la batalla que tendrá que emprender contra compañías teatrales y espectadores, será denodada y larga. Al fin se impone, gracias a su genio, a las concesiones que a veces le hace al público y al costumbrismo de sus piezas.

El campo donde la guerra entre clasicismo y romanticismo francés mostrará mayor ardentía es precisamente el teatro. La tragedia francesa de fines del siglo XVIII era una peste que había infestado otras naciones, como Alemania y España, y era el símbolo por excelencia de lo que entonces se llamaba, con mal nombre, clasicismo. Clasicismo que, al pretender imitar a los clásicos de otro tiempo, nunca llegaba a la profundidad de aquéllos y se quedaba en el culto de la forma, en cierta "teatralidad", en el majestuoso y convencional lenguaje, en el rechazo de lo que se juzgaba vulgar en palabras o en acciones: a nadie se le habría ocurrido que un actor pudiera usar un pañuelo ("mouchoir" = moquero) o que pronunciara tal palabra. La cruzada contra ese teatro era la cruzada contra todo lo que exacerbaba los ánimos de los reformadores literarios. Para ellos alzarse contra la tragedia neoclásica representaba no un simple motín, sino una completa revolución, como para los exaltados parisienses del 14 de julio la toma de la Bastilla significaba el golpe maestro a la injusticia y al absolutismo del sistema.

Desde principios de siglo se empezó a teorizar acerca del "teatro moderno" y en contra del antiguo, por obra de los más importantes escritores que iban apareciendo, y entre ellos no sólo Víctor Hugo sino también Stendhal. Pero al paso que la nueva poesía, representada en las **Meditaciones** de Lamartine, fue recibida ya en 1820 con emoción, gran parte del público se opondrá decididamente a la dramaturgia innovadora, defendida naturalmente desde las Academias y desde los Ministerios. Se permitirá oficialmente la representación de las nuevas obras en la seguridad de que la oposición del público a que éstas darán origen, hundirá el movimiento insurgente. Los espectadores, en efecto, para defender su fortaleza, apelarán a la fureza bruta, como ocurrió en la primera representación de **Hernani** de Víctor Hugo el 25 de febrero de 1830.

El relato que Théophile Gautier nos hace de aquella representación presenta, ya desde antes de abrirse el telón, enfrentado un público joven y ansioso de novedades con otro tradicional, dispuesto a defender a toda costa sus posiciones: "Basta echar una mirada sobre el

público para convencerse de que no se trataba de una representación ordinaria; de que dos sistemas, dos partidos, dos ejércitos, inclusive dos civilizaciones —lo que no es mucho decir— se encontraban frente a frente. La gente se apeñuscaba lo mejor posible en los lugares elevados, en los recovecos oscuros del telar del escenario. . . , en todos los lugares sospechosos y peligrosos donde podía ocultarse en la sombra “*une clef forée*”, agazaparse un fanático miembro de la “*claque*”, un burgués enamorado de Campistron. Los otros, no menos firmes, aunque más juiciosos, ocupaban la platea, ordenados a la vista de sus jefes y dispuestos a atacar al unísono a los filisteos, al menor signo de hostilidad. . . La orquesta y los palcos estaban pavimentados de cráneos académicos y clásicos” (19). Luego se realizará el enfrentamiento entre aquella juventud entusiasta que formaba un auténtico público de vanguardia y los académicos y demás representantes de la tradición del pasado.

De hecho la victoria de la vanguardia romántica en el campo del teatro será de corta duración, pues cuando en 1843 fracase rotundamente el mismo Víctor Hugo con los **Burgraves**, los neoclásicos volverán a la carga con mayor ímpetu, aunque nada logren, por carecer de buenos autores.

También la orientación realista y naturalista triunfará en el teatro francés varios años después de haberse impuesto la novela en esos dos campos. André Antoine impondrá desde su Teatro Libre los principios enunciados por Zolá. Elegirá para representar piezas en las cuales la verdad se muestra entera, sin sacrificios a la hipocresía del espectador. En los decorados y accesorios buscará también el mayor realismo posible. Los poderes públicos, sin embargo, no comprenderán su labor y no le prestarán apoyo, por lo cual Antoine sufrirá una resonante pero gloriosa quiebra.

---

Lo dicho hasta aquí nos puede llevar a afirmar que toda auténtica vanguardia trata sencillamente adecuarse a su época. Por eso se niega a capitular ante las imposiciones de lo tradicional, —que ha dejado de ser actual—, para responder a las necesidades espirituales y a las grandes inquietudes del presente y, a ser posible, del futuro.

Adecuarse es aquí crear formas nuevas y revolucionarias. Es nacer a lo presente. Pero todo nacimiento es a la vez agonía, si entendemos etimológicamente la palabra, que significa simplemente lucha. Es una agonía, sin embargo, que produce vida.

Las agonías del teatro no suelen ser más que crisis de adecuación a los nuevos tiempos. Pero la experiencia del pasado muestra que al fin el teatro se ha adaptado a cada época, por la creación de nuevos mitos o por la acomodación de los viejos a la nueva alma.

Hasta hoy ciertamente la existencia del arte dramático ha estado dominada por Diónyosos, su dios, Y como éste, después de descuartizado, resurge con vida más ardiente —al modo de las viñas en primavera—, así el teatro nace, bulle, agoniza, muere, resucita y em-

---

19) — Citado por Georges Pillement, *art. cit.*, *El teatro moderno*, pág. 42.

pieza un nuevo ciclo. ¿Traerá el futuro la muerte definitiva de Diónysos? El dios tiene todavía hoy fieles devotos: al lado de teatros del pasado, otros intentan adaptarse al mundo nuevo e incluso al futuro.

**Vanguardia teatral y cine.** — Hay quienes afirman que el teatro actual está agonizando. Y que expira porque el progreso del cine lo asesina. Sobre esto se empezó a especular desde que el cine dejó de ser mudo.

Vimos ya que Jean Vilar atribuía las dificultades del teatro, no al cine, sino a la organización interna del mismo teatro.

Y ya que hemos tocado el tema de la lucha entre estos dos **hermanos enemigos**, recordemos que ya hace años, cuando estaban surgiendo los grandes medios audio-visuales de comunicación social, muchos periodistas también se empezaron a preguntar llenos de inquietud: ¿el cine, la radio y la televisión matarán la prensa? Pero no ha ocurrido así. Es más, en vez de perjudicarla, la han favorecido. Le han ofrecido, por ejemplo, sus técnicas, como el uso y la presentación de ese testimonio de nuestra época que es la imagen. En países donde se ha perfeccionado y difundido ampliamente la televisión en los últimos años, el tiraje de los periódicos ha continuado en aumento. Así en Inglaterra, Estados Unidos, Francia, Japón. En este último la prensa diaria lanzaba en 1948 algo más de 19 millones de ejemplares, y en 1958 había llegado a 36 millones. Pero esto se debe a que la prensa ha vivido en el siglo XX en continuo plan de actualidad y renovación.

También al teatro de vanguardia han pasado algunas técnicas del cine, como la sucesión de cuadros que se encuentra en varias piezas de Brecht.

Es innegable que el cine le ha traído más de una enseñanza al teatro, y sobre todo al del absurdo. El espectador de películas ha ido modificando su campo mental. Ya no le extraña la ausencia de encañamientos lógicos, la contracción o dilatación del tiempo, los saltos hacia el pasado o hacia el futuro. El espectador de cine ha aprendido a captar rápidamente cualquier situación. El teatro del absurdo aprovechará desde el principio esta nueva formación del público y así lo conquistará con mayor facilidad (20). En algunas obras de Adamov, como **La grande y la pequeña maniobra**, veremos una acción que avanza en una sucesión de escenas contrapuestas con un montaje evidentemente cinematográfico.

Por su parte Beckett, que de la novela había pasado al teatro, ha llevado también a la radio, al cine y a la televisión su inquietud por la condición humana. En las piezas realizadas para estos medios de comunicación de masas ha cifrado un indudable dramatismo, pleno de simplicidad expresiva y de una profunda intensidad significativa. Pero, precisamente en el modo de aprovechar los recursos que le ofrecían esos nuevos instrumentos, Beckett ha seguido siendo un exquisito y refinado dramaturgo.

---

20) — Véase G. Serreau, o. c., págs. 23-24.

Lejos de perjudicar al teatro, Martín Esslin opina que el desarrollo del cine y de la televisión han ido aumentando su importancia. En efecto, estos "medios de comunicación de masas" no permiten, por su costo, hacer las experiencias y ensayos en que se puede ocupar el teatro. Del resultado de esos experimentos parten luego los guionistas del cine y de la televisión. De ese modo el teatro de vanguardia de hoy se convierte, a lo menos por parte, en el cine de mañana (21).

A veces se ha querido plantear la lucha entre teatro y cine como un enfrentamiento entre lo antiguo y lo moderno. Pero este modo de plantear el problema es equivocado. Porque, renovándose continuamente, el teatro no se puede considerar como lo antiguo con relación al cine. Muchas veces el teatro es más moderno, más de vanguardia, que el mismo cine. En ese sentido el cine, como decía Esslin, aprovecha las experiencias del teatro.

Además, hay que tener también en cuenta que teatro y cine no realizan las mismas funciones ni pertenecen a igual género en cuanto espectáculo y en cuanto cultura. El teatro se sigue considerando como un género literario, aunque muy particular, y aunque en el caso del teatro del absurdo a veces deja de serlo por completo. Pero el cine nunca podrá ser enfocado desde ese mismo aspecto.

Recordemos, sobre todo, una diferencia esencial entre teatro y cine: la presencia real y tangible, la cercanía del artista, su realidad como persona que está entre nosotros. Esto no ocurre con la voz a través de la radio, ni con la imagen de la pantalla o de la televisión. Nuestra vinculación a estas imágenes no es la misma vinculación humana que sentimos ante el actor de teatro, quien está allí presente para que lo aplaudamos como a un ser vivo y no con la candidez con que podemos batir palmas a las sombras cinematográficas. El actor nos puede responder y podemos incluso ir a estrecharle la mano terminada la representación. Esta vinculación humana es lo que nos da el teatro y lo que nosotros le pedimos (22).

Pero volvamos nuevamente al problema de las relaciones entre teatro y cine. En los Estados Unidos han existido desde hace años unos vínculos muy particulares y evidentes entre los dos, es decir, entre Broadway y Hollywood. Muchos actores de teatro han visto en éste un trampolín para saltar al cine. Esto le ha robado grandes valores al teatro y lo ha perjudicado relativamente. Los dramaturgos, por su parte, también saben que los triunfos de Broadway aseguran a sus obras un futuro éxito en la pantalla. Incluso hay empresas teatrales, dependientes de las cinematográficas de Hollywood, que hacen teatro para Broadway, con la expresa intención de facilitar la futura acogida de la pieza al ser filmada, si es que su éxito teatral ha sido suficiente. Pero, al pasar al celuloide, el libreto teatral queda completamente transformado, a veces inconocible, de modo que las dos expresiones pueden seguir teniendo vigencia. Es lo que ocurre cuando una novela se hace

---

21) — *El teatro del absurdo*, pág. 7.

22) — Véase André Villiers, *art. cit.*, *El teatro moderno*, pág. 58.

cine: recibe una forma propia, pero la obra literaria seguirá editándose y leyéndose, y quizá más que antes.

El hecho, sin embargo, de que el teatro sea trampolín para el cine, no lo perjudica necesariamente. Diríamos que no sólo puede ser buen trampolín sino que podría ser trampolín bueno. Es decir, que el teatro que se haga con miras al cine también puede ser un gran teatro. Pero nótese que estamos hablando de posibilidades o tal vez probabilidades. No queremos afirmar nada.

---

Pero si el teatro vive de **mitología**, la pregunta correcta es si encontró ya los mitos capaces de impresionar al hombre de la era interplanetaria. Es de creer que un teatro adecuado a la época será capaz de resistir los embates del cine, si es que existen. Y son muchos los indicios de que ese teatro se va creando. El teatro del absurdo tiene su mitología propia. Ese enfrentamiento del hombre a su condición y al mundo. ¿Son estos los mitos para el universo actual?

Tal vez el cine no sea el verdadero peligro para el teatro. Pero el cine encontró ya su mito: el **actor**. En la creación, —iba a decir fabricación— y sostenimiento de éste se gastan miles de millones de dólares. Los mitos de hoy no se llaman Prometeo, Edipo, el milagro, el honor, Hamlet, sino Greta Garbo, B. B., Elizabeth Taylor, C. C., Raphael.

Dijimos arriba que las agonías del teatro son agonías que producen vida. Y podemos recordar a este propósito que cuando Ionesco presentó en 1950 su primera obra teatral, **La cantante calva**, fracasó absolutamente. Hoy en día esa “anti-pieza” ha recorrido todo el mundo y hay teatros de París en que se lleva años representándola. Y no sólo eso. Sobre Ionesco y su “anti-teatro” se escriben toda clase de estudios, ensayos, tesis universitarias, artículos periodísticos. Esto ha de significar algo. Quizá mucho. Tal vez no que necesariamente el “teatro del absurdo” sea el del futuro. Pero sí que el teatro sigue teniendo futuro.

## II. - ANTECEDENTES DEL TEATRO DEL ABSURDO

**La imposible novedad.** — Toda revolución presume de innovadora. Pero de hecho no lo es tanto como parecería. Los rascacielos no son otra cosa que la última manifestación del espíritu gótico: los primeros que se construyeron en los Estados Unidos tenían muy en cuenta las torres medievales inglesas, tanto en lo relativo al impulso vertical como en su coronamiento y decorado. Picasso, uno de los más originales creadores de todos los tiempos, parte, sin embargo, de Cézanne y de Toulouse-Lautrec. El primero de éstos había pretendido solamente “rechazar a Poussin ante el natural”, mientras que el segundo había aprendido mucho de Degas y de las estampas japonesas. Y en el mismo Picasso se hallan, en determinados momentos, influencias del arte bizantino catalán y del arte negro.

Jean Nouilh ha dicho, no sólo con ingenio sino también con exactitud: “Nada cambia menos que la **vanguardia**”.

De modo que por mucha originalidad que el hombre trate de demostrar en sus creaciones literarias o artísticas, siempre está tomando su impulso de alguna manifestación del pasado. El escéptico **Eclesiastés** afirmaba sabiamente: "Lo que fue, eso será. Lo que ya se hizo, eso es lo que se hará; no se hace nada nuevo bajo el sol. Una cosa de la que dicen: **Mira esto, esto es nuevo**, aún ésa fue ya en los siglos anteriores a nosotros" (23).

En **Víctimas del deber** de Ionesco se encuentra este diálogo: "**Choubert.** - ¿Crees verdaderamente que se puede hacer algo nuevo en el teatro? **Magdalena.** - Te repito que no hay nada nuevo bajo el sol. Ni siquiera cuando no hay sol".

De todos modos, Ionesco y demás dramaturgos del absurdo han tratado de hacer "algo nuevo" en el teatro y es indudable que lo han logrado. Lo que no han negado nunca es la existencia del teatro anterior a ellos. Ionesco, por ejemplo, que ha roto tantas lanzas contra las normas teatrales tradicionales, no sólo práctica sino también teóricamente en numerosos escritos, ha afirmado que personalmente gusta de Esquilo, de Sófocles, de Molière, de Shakespeare, de Kleist, para no hablar aquí sino de dramaturgos "clásicos".

Pero, aún recordando que el nuevo teatro significa un rompimiento, prácticamente total, con el teatro anterior, se le pueden hallar numerosos antecedentes.

La originalidad de los dramaturgos del absurdo no está en haber partido de cero para crear sus obras sino en haber sabido combinar distintas técnicas literarias, ya practicadas, antes de ellos, con diversas actitudes mentales suficientemente conocidas. Digamos algo sobre todo esto.

**La tradición del humor.** — En el teatro del absurdo encontramos con frecuencia diálogos y acciones completamente bufos. Esto, en sí mismo, no significa innovación alguna. Lo nuevo podría estar en el oficio que aquí tiene el humor: mostrar lo trágico o lo irracional de la existencia. Aquí nos interesa recordar, a grandes rasgos, algunas de las manifestaciones del humor teatral que pueden tener conexión con el teatro del absurdo.

El entretenimiento dramático más primitivo y también más permanente que hallamos en el mundo griego y romano es el **mimo** (24). Aquí abundaban las burlas de todo género, las imitaciones más ridículas y picarescas de la vida cotidiana, los juegos de palabras más ingeniosos e indecentes, la deformación del lenguaje, el uso de jergas extranjeras. El curioso historiador Aulo Gelio (siglo II del Imperio), que salvó del olvido tantos detalles de la vida y la literatura romana, anota, por ejemplo, que el famoso autor de mimos Décimo Laberio (nacido

---

23) — *Eclesiastés*, 1, 9-10.

24) -- Sobre el *mimo* en Grecia véase, por ejemplo, A. et M. Croisset, *Origines de la comédie*, en *Manuel d'Histoire de la Littérature grecque*, págs. 332-360. Sobre el *mimo* en Roma: W. Beare, *El mimo*, en *La escena romana*, Eudeba, Buenos Aires, 1964, págs. 128-136.

en el año 106 antes de Cristo) se tomó toda clase de libertades en el lenguaje, utilizó formas de latinidad dudosas y puso de moda el caló (25). Estamos así muy cerca de Jarry y de Ionesco. Hermann Reich indica que el mismo contenía frecuentemente “elementos de sueño y de alucinación” (26). Veremos cuán presente está este mundo onírico en todo el teatro del absurdo, trátese de Adamov o Genet, de Beckett o Ionesco.

En los payasos de Shakespeare encontramos razonamientos tan ilógicos, asociaciones de ideas tan extrañas, silogismos tan llenos de falsedad como los que hilarán muchos de los personajes del teatro del absurdo. Falstaff, por ejemplo, dice en una ocasión que en un tiempo “tenía todas las virtudes que me eran precisas”, y luego añade, entre otras lindezas, que no iba al prostíbulo “fuera de una vez por cuarto... de hora”, y termina: “vivía bien y con buena medida, y ahora vivo fuera de toda ley y de toda medida”. En *La cantante calva* de Ionesco, cuando el señor Smith se refiera a Bobby Watson, la describirá así: “Tiene facciones regulares, pero no se puede decir que sea bella. Es demasiado grande y demasiado fuerte. Sus facciones no son regulares, pero se puede decir que es muy bella. Es un poco excesivamente pequeña y delgada y profesora de canto”.

La **comedia del arte** italiana, de los siglos XVI, XVII y XVIII, que estaba llena de chistes y estupideces, presentaba unos personajes que eran el prototipo de determinados defectos físicos o morales. Eran figuras que se repetían sin medida y cuya conducta y apariencias subrayaban hasta el exceso los vicios que representaban. Estas figuras habrán de sobrevivir, de uno u otro modo, en determinadas manifestaciones teatrales y luego cinematográficas hasta nuestro tiempo. De ahí vienen los arlequines, los payasos del circo, los “clowns” del “music-hall”, etc. La tradición se prolonga hasta el cine mudo y luego el parlante (Charles Chaplin, Laurel y Hardy y los Hermanos Marx). Las técnicas humorísticas del cine mudo influyen directamente en el teatro del absurdo.

De modo que hay una línea, más o menos continua, entre la **comedia del arte**, sus diversas ramificaciones posteriores, el cine de humor y el teatro del absurdo.

El “nonsense”. — En cuanto al lenguaje empleado en el teatro del absurdo es muy frecuente encontrar esa unión de palabras o frases sin sentido, que por eso se denominan “nonsense” y que brotan de una manera espontánea del espíritu de quien las profiere. El fin que Ionesco se propone con esto en sus primeras piezas es denunciar la mecanización del lenguaje.

El que habla lo hace como si estuviera “amontonando cadáveres”, con lo cual revela su nada interior.

---

25) — Véase W. Beare, o. c., pág. 135.

26) — Citado por M. Esslin, *El teatro del absurdo*, pág. 242.

Pero aparte de esta intención de Ionesco en el empleo del “nonsense”, tal modo de hablar produce, según Freud, un deleite que proviene del “sentimiento de liberación que experimentamos cuando somos capaces de abandonar la camisa de fuerza de la lógica”. Es la risa que no podemos reprimir cuando escuchamos un chiste que se funda únicamente en una absoluta falta de lógica. El niño debe sentir la acción de una magia especial cuando une palabras sin sentido, o cuando oye o repite cosas como éstas: “Una, dola, tela, canela, sobaco de vela, velilla, velón, que tocan las doce, que ya casi son”. José Asunción Silva nos muestra a la abuela con el niño sobre las rodillas, balanceándolo con movimientos rítmicos, mientras lo arrulla con estos versos que no son otra cosa que un “nonsense”.

¡Aserrín!  
¡Aserrán!  
Los maderos de San Juan,  
piden queso, piden pan;  
los de Roque  
alfandoque,  
los de Rique  
alfeñique,  
¡los de triqui, triqui, trán!”.

Pero estas palabras, como si estuvieran dotadas de una fuerza mágica, parecen sobrecoger a las dos criaturas, a la abuela y al niño, pues “ambos conmovidos y trémulos están”, como dice el poeta.

No sabemos qué visiones despiertan en el alma del niño, en ese mundo que aún no se ha abierto a la conciencia, pero el poeta nos dice que en el espíritu de la anciana nace

“... como un temor extraño  
por lo que en lo futuro, de angustia y desengaño  
los días ignorados del nieto guardarán”.

Decíamos que en el teatro del absurdo es frecuente el lenguaje del “nonsense”. Aludíamos a Ionesco. También se podrían traer ejemplos de los demás dramaturgos de esta tendencia. En el segundo acto de **Esperando a Godot**, al abrirse el telón, aparece Vladimiro cantando una canción que narra cómo un perro fue hecho trizas a golpes de cucharón por un cocinero, y enterrado aprisa por los demás perros. Y luego el fin de la historia se enlaza con su comienzo.

Esslin anota que el “nonsense” es algo más que un mero juego de palabras. Al tratar de romper los límites de la lógica y del lenguaje, se abaten las paredes que encierran a la misma condición humana (...). La verdadera significación del “nonsense” es un intento metafísico, un esfuerzo para ampliar y trascender los límites del universo material y su lógica” (27).

**Soledad e impotencia del hombre.** — El teatro del absurdo es un intento por mostrar la condición humana en su soledad, en su nada. La importancia del hombre frente al poder de los dioses recorre todas las tragedias griegas y también gran parte de la obra de Shakespeare. Para algunos la moraleja de **El rey Lear** se encierra en el famoso grito de Gloucester:

“Como las moscas para los niños traviesos,  
así nosotros para los dioses: nos matan por entretenerse”.

¿Y qué es cualquiera de las figuras de Beckett sino una larva sádicamente zarandeada por el destino, es decir, por su propia condición humana? Los hados persiguen implacablemente a Lear, juegan con él hasta hacernos pensar que los seres humanos somos títeres,

“sólo piezas indefensas del juego que él juega sobre su tablero de día y de noche; las mueve aquí y allá; da jaque y mata, y una tras otra las vuelve a poner en el estuche”.

¿Y esta figura de títeres no es lo que contemplamos en los dos vagabundos de **Esperando a Godot** que, tarde tras tarde, se llegan al mismo camino polvoriento para esperar inútilmente la llegada anunciada y nunca cumplida por el caprichoso señor Godot, del cual ellos dependen como simples marionetas?

Este sentido de la impotencia del hombre, de su soledad, de su inutilidad, brota de muchas piezas del absurdo y llega a su último límite en Beckett. Pero los títeres de éste viven en el mundo de la desgracia como en su propio universo. Ninguno de ellos intentará hacer de su sufrimiento un Calvario redentor. Carecen de humanidad. La abyección en que están sumergidos es conatural a su ser de cosas dotadas de conciencia. El dolor no los sobrecoge, no tiene sentido alguno y no los redime de nada. Se vive aquí al ras de la materia. Estamos así a una distancia infinita de Lear, verdadero símbolo de la victoria del espíritu sobre el hado que, en último término, y después de haber intentado aniquilarlo, nada podrá contra él. En cambio, Beckett no supone al hombre con un poder espiritual de elevación y de superación. No hay razón para elevarse. No hay de qué elevarse. No hay a qué elevarse. Un intento de superación no tendría aquí sentido. El hombre quedará al fin como “una piedrecita en medio de la estepa” solitaria, como dice Hamm en **Final de partida**.

**Sueños y alegorías.** — El teatro del absurdo nos muestra frecuentemente unas formas llenas de alegorías o aparentemente tomadas de los sueños. Adamov ha dicho que su **Profesor Taranne** no es más que la dramatización de un sueño que él mismo tuvo. Lo difícil en esa pieza es señalar su interpretación alegórica precisa. **Jean Genet**, cuyas obras dramáticas son como la presentación de una imagen y de su reflejo, nos ofrece la vida como una sucesión de sueños.

Pero nada de esto supone innovación alguna. Pensemos en el lirismo, en el mundo de la fábula, en las múltiples alegorías, en la visión onírica que llena esa maravillosa fantasía de Shakespeare que se

llama **El sueño de una noche de verano**. Y Próspero afirma en **La tempestad**: “Estamos hechos de la misma sustancia que los sueños, y nuestra insignificante vida está rodeada de sueños”. Calderón mostrará, un poco más de veinte años después, toda la vida humana como un sueño.

Hay un curioso y breve pasaje de **Esperando a Godot** en que se produce este diálogo entre los dos personajes principales: “Estragón. - He tenido un sueño. Vladimiro. - No me lo cuentes. Estragón. - He soñado que... Vladimiro. - No me lo cuentes”.

Vladimiro, que aparece siempre como el hombre optimista, se niega a escuchar el sueño de Estragón, el derrotado y pesimista. ¿Para qué oírlo, cuando ellos mismos viven un sueño, esa pesadilla de la continua e inútil espera de Godot, que a lo mejor es un engaño, pero que para ellos presenta la realidad que la imagen onírica tiene para quien la está viviendo dormido? El mismo Vladimiro se preguntará: “¿Estaré durmiendo en este momento? ¿Qué diré mañana, cuando crea despertar, de este día? ¿Que he esperado a Godot...?”. Luego mira a Estragón que se ha dormido y exclama. “El no sabrá nada”. Piensa después en la muerte y se imagina que a él también lo está mirando otro que dice: “Duerme y no sabe que duerme”.

Kafka, que mostró al hombre como un ser solitario, perdido en extraños laberintos sin salida, atormentado por interrogantes sin respuesta, culpable de delitos que nunca ha cometido, procesado sin causa conocida, en busca de un castillo al que nunca arribará, convertido en sabandija, parece transcribirnos directamente visiones de sueños o de pesadillas. Y de hecho, algunas de sus obras así las redactó. Y al dejar al hombre perdido en esa soledad e impotencia que muchas veces se vive en el sueño, les señaló una ruta a los autores del teatro del absurdo, ruta que ellos se empeñarán en seguir.

**Jarry.** — La crítica del último decenio del siglo XIX y la del segundo del XX juzgó locos a dos escritores que hoy nos parecen precursores de diversos movimientos, y en particular de algunas tendencias del teatro del absurdo: Jarry y Apollinaire.

**Alfred Jarry** (1873-1907), fue uno de esos hombres completamente descentrados en su tiempo y en su medio. Indudablemente extravagante, tuvo la idea, a los quince años, de escribir una obra de títeres con el fin de ridiculizar a uno de sus maestros del colegio de Rennes, donde él estudiaba entonces, y al que los alumnos apodaban Père Héb o Père Hébé, y finalmente Ubu. En 1885, tres años antes de esta travesura colegial de Jarry, Mallarmé ya había abogado por un teatro “liberado del lugar, del tiempo y de los personajes conocidos”.

El 10 de diciembre de 1896 representará Jarry por primera vez en París su **Rey Ubu (Ubu roi)**, “en medio de una cacofonía de gritos, silbidos, protestas y risas”, como recordará uno de los espectadores de entonces y luego famoso hombre de teatro, Jacques Copeau. La crítica rechazó escandalizada la obra. Pero ciertos espectadores con alma de profetas, como el propio Mallarmé y W. B. Yeats, comprendieron perfectamente que, aunque tal vez anticipadamente, se estaba señalando allí el término de una época artística.

Jarry usaba de un humorismo desconocido hasta entonces, dentro de un escenario lleno de monstruos, donde reinaba la incoherencia verbal y el absurdo. Un teatro así era un grito de guerra contra el naturalismo del Teatro Libre de Antoine. Un ataque directo a la disertación psicológica. Los personajes aparecían con máscaras, y uno de ellos representaba, él solo, a toda una multitud. Ubu se autotitula rey de Polonia, obra con la crueldad de un demente, —o de uno de los increíbles tiranos que verá nuestro mundo cuarenta años después—, hasta que es desterrado del país. En este vanidoso, cobarde, ambicioso y burgués Ubu, Jarry satirizaba las formas absurdas y crueles con que se reviste la autoridad política y social.

La técnica seguida en esta pieza exteriorizaba la teoría de su autor de que “contar cosas comprensibles sólo sirve para entorpecer la inteligencia y torcer la memoria, mientras que lo absurdo ejercita la inteligencia y hace trabajar la memoria”.

Jarry fue un auténtico precursor. Precursor no sólo de Ionesco, con quien lo emparentan sobre todo los aspectos ilógicos del lenguaje, sino de todo el teatro del absurdo, e incluso de muchos conceptos que luego regirán la literatura contemporánea y también el arte.

**Apollinaire.** — Veinte años después, en 1917, **Guillaume Apollinaire** (1880-1918), escribió **Los senos de Tiresias**, especie de alegato a favor de la repoblación de Francia, diezmada por la guerra, y de la emancipación de la mujer. Como en el caso de Jarry, el público silbó la obra. Apollinaire soñaba en la renovación del teatro y le reconocía al dramaturgo libertades soberanas. Por ejemplo, despreciaba las categorías de tiempo y de espacio y admitía el uso, de una manera “razonable”, de lo inverosímil. En el prefacio de **Los senos de Tiresias** escribía: “Para tentar, si no una renovación del teatro, a lo menos un esfuerzo personal, pienso que es necesario volver a la naturaleza misma, pero sin imitarla al modo de los fotógrafos. Cuando el hombre quiso imitar el caminar, creó la rueda, que no se parece a una pierna... El teatro no es la vida que interpreta, como la rueda no es una pierna”.

El texto que se acaba de citar es fundamental en la comprensión de todo el arte contemporáneo. Grande amigo de los cubistas, que rechazaban la imitación de la naturaleza y su **reconstrucción** por medio de formas plásticas, y trataban, más bien, de **construir** un objeto sobre el lienzo, Guillaume Apollinaire soñaba en un completo anti-realismo artístico y literario, que no se preocupara tanto de ofrecer los episodios de una vida cuanto el sentido de la vida en general.

Apollinaire fue el primero que empleó la palabra **surrealismo** (28) que André Breton y sus compañeros aplicaban luego a su movimiento, precisamente en memoria del poeta recién muerto.

---

28) — Cediendo a la costumbre más general, empleamos aquí la palabra *surrealismo*, traducción inexacta del francés *surréalisme*. La palabra castellana precisa es *superrealismo*, del mismo modo que se dice *supernatural* y no *urnatural*, al modo francés. Se trata de lo que está por encima de lo real.

Apollinaire ya admitía que el teatro no tiene por qué separar lo trágico de lo cómico. Enseñaba también que debe aprovechar toda clase de recursos espectaculares, como ruidos, gestos, colores, música, acrobacia, poesía, coros, acción, decorados...

En el prefacio de su famosa pieza se lee, por ejemplo:

“Porque el teatro no debiera ser copia de la realidad es verdad que el dramaturgo debe usar todos los espejismos a su disposición es verdad que debería permitir a la muchedumbre [objeciones impronunciadas si así lo desea. Y que ya no contase con el tiempo o con el espacio. Su universo es la propia obra que dispone a voluntad de sonidos, gestos, movimientos, masas, colores no simplemente para fotografiar lo que se llama un pedazo de la vida sino para dar a luz la vida misma en toda su verdad” (29).

El intento supremo de este teatro, en que se le suelta la rienda a la imaginación, es pues, como lo revelan las últimas palabras de Apollinaire, la expresión de una verdad metafísica. Los medios empleados para su empresa fueron, sin embargo, mediocres, como ya lo anotaba Breton en su **Primer Manifiesto**.

**Dada y Surrealismo.** — El año del estreno de *Ubu-Rex* nació uno de los más anárquicos artistas de la historia, el rumano **Tristán Tzara**. **Dadá**, el movimiento iniciado por éste en Zurich en 1916, —allí vivía entonces su amigo Lenin—, fue esencialmente destructivo. Pero este movimiento también escribió y representó en sus “festivales” un teatro consistente en una especie de sainetes deshilvanados, en los cuales no sería difícil ver algunos antecedentes de las incoherencias de piezas de Ionesco como **La cantante calva**. Pero ese teatro, olvidado por completo hoy, fue, a juicio del mismo Ionesco, artificial, a causa de su excesivo cerebralismo.

Lo mismo que el movimiento **Dadá**, del cual nace, el **surrealismo** estará animado de ilimitadas ansias de independencia y de libertad. Sus creadores, desconfiados de la comunidad y de toda tradición, soñarán en darle un vuelco a la literatura y al arte. Era natural que aquella juventud que había contemplado cómo el odio y la crueldad de la guerra de 1914-1918 habían derrocado valores hasta el momento inconmovibles, desearan de cuanto habían recibido.

Pero si **Dadá** había sido un Sismo absolutamente destructor, André Breton y demás compañeros de la aventura surrealista, piensan

---

29) — Guillaume Apollinaire, Prefacio a *Les Mamelles de Tirésias*, *Oeuvres*, Pléiade, pág. 882.

realizar una labor positiva. Niegan ciertamente los principios, medios y fines de la literatura y del arte anteriores a ellos, pero buscan a la vez una técnica adecuada para expresar el "funcionamiento real del pensamiento", ya que el surrealismo quiere ser un "automatismo síquico puro".

La literatura y las artes habían tomado hacia tiempos el camino del **realismo**. Pero esta realidad expresada por poetas y artistas no era para Breton más que una elaboración intelectual de determinados datos exteriores. No pasaba, por tanto, de engañadora apariencia. El surrealismo pretenderá llegar a la auténtica realidad, que, según decían sus defensores, es lo que está más allá, más arriba de lo puramente consciente. Este mundo descubierto algunos años antes por Freud, lo pretenderán sacar a flote Breton y sus compañeros por medio de la escritura automática, sin control alguno de la razón ordenadora. Querrán asimismo extraerlo del mundo de los sueños. Podían aparecer entonces en un poema o sobre un lienzo imágenes aparentemente inconexas, sin lógica. Pero estas imágenes venían a ser altamente expresivas, de una manera simbólica, de la suprema realidad. Por este método de las "palabras en libertad" se trataba de llegar a un conocimiento total del hombre.

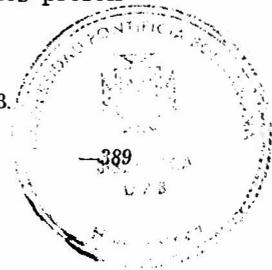
Para Breton la poesía y la obra de arte no tienen como fin crear belleza sino manifestar la existencia misma del hombre, lograr su conocimiento total, mostrar una realidad absoluta. Poesía y arte son existencia y su fin no es otro que la exteriorización de la realidad existencial, de lo suprarreal, y no de unas manifestaciones puramente contingentes y aparentes. Por esto Arnold Hauser llama al surrealismo un "cuasi-manierismo" (30), por reconocer la existencia de un mundo distinto del real, como lo suponían en sus obras los artistas manieristas del siglo XVI. Y es que, al fin y al cabo, el surrealismo se puede considerar como el último eslabón del romanticismo, y éste, en sus mejores obras, convirtió la realidad contingente y mudable en símbolo de lo absoluto. Como Dadá, también el surrealismo hará algunos intentos por crear un teatro de acuerdo a sus concepciones, pero fracasará de una manera total. Y esto tiene razones de simple lógica. De un modo u otro, cualquier elaboración teatral está presidida por cierta estructuración racional. Y el surrealismo se preciaba de ser puro automatismo. El mundo del teatro le tenía que ser más extraño que cualquier otra manifestación artística o literaria.

Se ha dicho, y esto no es errado, que el verdadero teatro surrealista es el del absurdo. Si es así, tendríamos que a través de la influencia surrealista, llegan al teatro del absurdo determinadas concepciones filosófico-románticas.

De todos modos, como la imagen brotada espontáneamente es para el surrealismo la expresión de la auténtica realidad, para el teatro del absurdo todos los objetos, acciones y lenguaje teatrales presentan el ser mismo del hombre, su condición de tal.

---

30) — *El Manierismo*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1965, pág. 393.



Ionesco narra que cuando en 1952-1953 los surrealistas Philippe Soupault, André Breton y Benjamín Péret vieron sus obras, le dijeron: "Esto es lo que queremos nosotros". Y Ionesco aclara: "Entiendo bien, por otra parte, por qué se ha podido llegar sólo recientemente al teatro surrealista: el teatro siempre está retrasado veinte o treinta años sobre la poesía" (31).

Así pues, el surrealismo le preparó el campo al teatro del absurdo. Pero quizá la causa de que ambos coincidan en ideas y en técnicas se halla principalmente en el hecho de que los hombres que vivieron la guerra de 1939-1945 contemplaron nuevamente, y de una manera incluso más absoluta y evidente, el fracaso de esos valores en que otra vez se había empezado a confiar.

Pero volviendo al mismo movimiento surrealista, hay que decir que el teatro más directamente cercano a esa tendencia lo hicieron algunos autores de hecho extraños a ella, como **Roger Vitrac** (nacido en 1901), pintor de la vida síquica en su incoherente espontaneidad. Vitrac fue autor de obras como **Víctor o los niños en el poder**, escenificada por primera vez por Artaud en el Teatro Alfred Jarry (fundado por Vitrac y Artaud en 1927). Esta pieza, presentada como "drama burgués", escandalizó al público con su lógica burlesca y su crueldad. Se trataba de mostrar la visión del mundo amoral de los adultos visto por un niño precoz. Era una parodia de la comedia burguesa del boulevard, pero no llegó a atacar directamente el lenguaje de ésta, como lo hará Ionesco en obras como **La cantante calva**. Sin embargo, Vitrac no deja de ejercer alguna influencia sobre Ionesco.

**Jean Cocteau** (1889-1963) se inició en el teatro en 1917 con algunos ejercicios de estilo, llenos de fantasía, donde se daba inmensa importancia a los elementos visuales y a lo maravilloso, en lo cual anuncia también las técnicas del teatro del absurdo.

Las primeras obras de **Armand Salacrou** (nacido en 1899), conocidas como "piezas de ensayo" y que aparecen entre 1923 y 1931, están llenas de incoherencias en la construcción, de absurdos en cuanto al tema y de libertad sin límites en las invenciones verbales. Algunas de estas piezas están completamente marcadas por el surrealismo.

A través de toda su obra, Salacrou tendrá siempre un gran respeto por el teatro y tratará de elevarse por encima de la actualidad anecdótica para abarcar al hombre en general. Las cuestiones de la vida lo han angustiado continuamente: la fragilidad y la incoherencia de los sentimientos humanos; la aparente indiferencia de Dios con relación a nuestras inquietudes, los problemas del libre albedrío, de la muerte, del amor, "la palabra más vaga del vocabulario humano". Todas estas condiciones nos permitirán comprender la evidente influencia de Salacrou sobre el anti-teatro y principalmente sobre el de Beckett.

**Artaud.** — **Antoine Artaud** (1896-1948), que padeció en la juventud de desequilibrio mental, y a quien Breton expulsó del surrea-

---

31) — *Notas y contranotas*, pág. 98.

lismo juntamente con Vitrac hacia 1928 por sus deseos de ostentación, consagró cerca de treinta años de su vida a escribir sobre las nuevas formas del teatro. Cuatro de los nueve tomos de sus obras completas, editadas por Gallimard, están dedicadas a temas de teatro.

En 1935 hizo una versión dramática de la trágica historia de **Los Cenci**. París se escandalizó con esta narración de incestos y la pieza fracasó. Artaud cayó en la miseria y en la desesperación. Pasó luego varios períodos sumido en la locura, en los cuales encontrará la protección de Adamov, otro dramaturgo gracias a sus propias neurosis.

En 1938 reunió en volumen aparte sus diversos manifiestos sobre sus teorías teatrales, con el nombre de **Le Théâtre et son Double (El teatro y su doble)**, obra juzgada por Jean-Louis Barrault como "lo más importante que se ha escrito sobre teatro en el siglo XX".

En el libro se replantea en su totalidad el problema del teatro. Para Artaud el teatro no es una diversión. El haberlo considerado así y haberlo tratado, en consecuencia, de una manera superficial, es uno de los pecados capitales del teatro occidental. El verdadero teatro ha de tener una perspectiva metafísica, ya que debe ser una creación total, que abarque todo el hombre y que sea capaz de traducir "la vida bajo su aspecto universal inmenso". Por eso, las absurdas pretensiones psicológicas y sociales lo han limitado o falseado hasta ahora por completo. Hay que renunciar a eso, lo mismo que a la técnica de unos diálogos dominados por la manía de la organización lógica e incapaces de sugerir el misterio.

Pero como la vida es caos, el dramatismo está llamado a hipnotizar la sensibilidad del espectador, que se identifica con lo que ocurre en el teatro, para estremecerle todo el organismo y hacerle entrar por toda la piel la metafísica, es decir, la comprensión de la caótica existencia. Esto se logrará presentándole a ese espectador "precipitados verídicos de sueños", donde pueda desbordar su gusto por el crimen, su salvajismo, sus quimeras, su canibalismo. Se trata así, naturalmente, de un "Teatro de la Crueldad", como lo apellida el mismo Artaud. Pero es éste un "teatro grave, como dice él, que, removiendo todas nuestras representaciones, nos transmite un magnetismo ardiente de las imágenes y actúa sobre nosotros según una terapéutica del alma cuyo paso por nosotros será algo inolvidable". Artaud reconocía a Jarry como uno de los inspiradores de su Teatro de la Crueldad.

El escenario, conforme a esas ideas, es, "ante todo, un espacio para llenar y un rincón donde ocurre algo". Allí debe aparecer una síntesis de todos los elementos destinados a llevar al teatro a su función mágica primitiva: mímica, danza, canto, vestidos, decoración, música, luces.

Como dice Jorge Uscatescu, en la concepción teatral de Artaud "entra el impacto que el cine ha hecho en el universo dramático y entra la atracción que ejerce sobre Artaud la idea de un teatro del silencio, de símbolos, magia, gestos y dimensiones espaciales, idea revelada por los contactos con el teatro oriental" (32).

---

32) — *El teatro y sus sombras*, en la revista *Punta Europa*, año XII, enero de 1967, N<sup>o</sup> 117, págs. 46-47.

Muchas de las concepciones de **El teatro y su doble** han entrado a ser carne y espíritu de la obra de los mejores dramaturgos nuevos. Así el rechazo del teatro psicológico y del realismo, la importancia creciente que se le ha concedido al lenguaje del gesto y del movimiento, el retorno al mito y a la magia, el ingreso de lo auténticamente onírico y poético en la pieza teatral. Artaud inicia la crítica al lenguaje hablado como instrumento primordial del teatro y admite, como veíamos, la importancia de otros instrumentos, de otros lenguajes teatrales. Beckett demostrará también el fracaso del lenguaje como medio de expresar racionalmente la realidad del ser. Pero ese lenguaje fracasado se convertirá en símbolo de la nada de la condición humana.

**Vanguardia poética.** — Después del apocalipsis de la segunda guerra mundial, con sus campos de concentración, llenos de cámaras de gas, y con sus bombas atómicas de Hiroshima, escritores, filósofos, moralistas y dramaturgos sintieron la urgencia de replantearse los grandes problemas de la condición humana. Los valores en que había confiado la humanidad estaban deshechos en las cenizas del incendio y en las ruinas de la destrucción. Urgía responder a las mismas preguntas que Esquilo o Shakespeare les habían planteado a sus grandes figuras míticas: ¿qué es el hombre? ¿por qué obra así? ¿qué es el universo? Hombres como Sartre y Camus se enfrentaron a las grandes cuestiones, para responder que el hombre es “un extraño” o que “el infierno son los demás”. Y llevaron los problemas al teatro, pero siempre en su calidad de filósofos y moralistas, no propiamente de dramaturgos. Para entregar sus planteamientos no pensaron en ningún momento en renovar en lo más mínimo las viejas costumbres escénicas. Siguieron sometidos a los moldes tradicionales. Por tanto, estos escritores no tienen que ver nada con nuestro estudio actual.

Sin embargo, de uno o de otro modo, los dramaturgos posteriores a la guerra se plantearán problemas referentes a la condición humana, es decir, a la naturaleza del hombre, al sentido de su existir, a su libertad. Pero quienes querrán mostrar totalmente esa condición, en su desnuda realidad, serán precisamente los dramaturgos del absurdo.

Por su parte, otra vanguardia, llamada poética, también nos enfrenta a los problemas del Bien y del Mal, del Placer y del Pecado, de Dios y del Diablo.

Estos dramaturgos, en sus intentos de hacer de su obra una inmensa creación poética y de realizar así un “teatro total”, coincidirán con muchas ideas de Artaud. Pero el valor que le darán a la palabra, el culto del lenguaje, los alejará de la tendencia renovadora del teatro del absurdo.

Dentro de esta línea encontramos al belga de lengua francesa **Michel de Ghelderode** (1898-1962), quien en sus dramas ha rechazado constantemente cualquier norma o precepto del teatro tradicional. El dramaturgo debe sumergir al espectador en una atmósfera plena de sensualidad, por medio de los juegos de luces y sombras, colores, olores y toda clase de sonidos: música de carnaval, campanas, cuernos, ru-

mores de multitudes o de festines, organillos, ladridos de perro... En la escena todo debe ser "pintura, gestos, actitudes, mímica".

Uno de los personajes de **Hop Signor** (1949) de Ghelderode dice: "lo que hace temblar hace también reír". Y es que nadie como él ha sabido mezclar íntimamente los tonos más discordantes. Aquí hay una evidente aproximación a las teorías de lo cómico y trágico de Ionesco y a las prácticas del circo trágico de Beckett.

La norma de Ghelderode: "Yo sólo hago del teatro lo que me gusta hacer", lo acerca a la libertad de espíritu que han manifestado siempre los autores del anti-teatro con relación a la obra dramática.

Finalmente, como los autores del nuevo teatro, también Ghelderode está convencido de lo absurdo de la condición humana: la vida es para él "un libro secreto ilegible", un enigma eternamente indescifrable, y todos los seres son tan estúpidos como crueles.

A través de un teatro en que existe asimismo una continua mezcla de tonos, el prolífico escritor y dramaturgo **Niçois Jarques Audiberti** (1899-1956), manifiesta a su vez intenciones filosóficas. El hombre está continuamente atraído por las fuerzas más contradictorias, el bien y el mal, la verdad y la mentira, la pureza y el sadismo, el idealismo y el nihilismo. Todo esto será un enigma hasta la hora de la muerte, en que se realiza la unidad y se encuentra al fin la condición edénica.

Es cierto que Audiberti no reconoce norma alguna ni precepto de ninguna clase en la construcción de sus piezas, que, por lo demás, están llenas de un lirismo irrestañable. Pero su posición con relación a las tendencias de que nosotros nos ocupamos aquí las podemos encontrar en estas palabras suyas: "Mi teatro no tiene nada de nuevo, nada de provocador (...). Nunca traté de otra cosa que del conflicto entre el bien y el mal, entre el alma y la carne. Doy vueltas siempre alrededor del mismo problema insoluble, de la misma obsesión: el encarnar" (33).

El poeta **Henri Pichette** adquirió repentina fama en 1947, en plena juventud (había nacido en 1924), con su obra teatral **Las Epifanías**, en que intentaba llevar a las tablas "una poesía para verse y oírse", y en que trataba de oponerse a las múltiples fuerzas del mundo actual que atentan contra el hombre, hombre que, según él, hay que **desnuclearizar** para luego volverlo a crear.

Estos tres autores citados se acercan al anti-teatro por su libertad en la escena, por sus intenciones metafísicas y por el ánimo de hacer un "teatro total" en el cual entran toda clase de elementos. Se alejan de él en la importancia que le dan al lenguaje en sí mismo.

---

33) — Citado por G. Serreau, *Historia del "Nouveau théâtre"*, pág. 29.