

UNIDAD IV  
**TEATRO DEL SIGLO XX**



**EUGÈNE IONESCO**  
**y el TEATRO del ABSURDO**

Prof. Gabriel Fraga

## TEATRO DEL SIGLO XX: DEL REALISMO A NUESTROS DÍAS

El teatro que se cultivó en tiempos de Luis XIV ( últimas décadas del siglo XVII y principios del XVIII) apuntaba a un público limitado, de formación cortesana y letrada, en manifiesto contraste con la amplitud que había prevalecido en el drama español e inglés del Renacimiento. Por lo tanto, el prestigio europeo de Corneille, Molière y Racine generalizó la **tendencia restrictiva del clasicismo francés**. Sin embargo, la **irrupción de las clases medias** que se observa en la sociedad del **siglo XVIII** determinó que tales esquemas selectivos perdieran actualidad; a causa de ello, la tragedia clasicista entró en **crisis** y, a mediados de la centuria, **Diderot** se propuso suplantarla mediante un **“drama serio” de inspiración burguesa**.

En cambio, la Comedia perduró, convirtiéndose a los sectores egregios y elegantes en objeto frecuente de su Sátira, según lo documentan Goldoni en Italia, Holberg en Dinamarca, Sheridan en Inglaterra y, especialmente, Beaumarchais en Francia; a su vez, Marivaux desarrolló un teatro cómico menos corrosivo, en el que prevalecía el análisis de los sentimientos.

En la **segunda mitad del siglo XVIII**, surgió en **Alemania** un movimiento escénico intenso, cuyo primer centro de irradiación fue el **drama burgués** de Lessing, ilustrado por la deliciosa comedia Minna von Barnhelm; luego, Goethe, Schiller, Kleist y Grillparzer fueron consolidando un **teatro romántico**, en el que se destaca con frecuencia la figura heroica y rebelde, que tal vez ejerció poderosa seducción como arquetipo del hombre capaz de unificar la nación germana, todavía desmembrada en pequeños y débiles estados casi feudales. Por su parte, el **Romanticismo francés eliminó las últimas supervivencias del clasicismo**, cuya preceptiva **Víctor Hugo** demolió con inusitado vigor, mientras Alfred de Musset componía piezas sentimentales de gran equilibrio y delicadeza.

En suma, la **declinación del clasicismo**, la **instauración del “drama burgués”** y el **advenimiento de las concepciones románticas** constituyen una significativa **toma de conciencia dramática**, pero no logran consolidar nuevas pautas creativas; ello solo se consiguió en el curso del **siglo XIX**, con el **avance de la doctrina realista**, que dio forma definitiva al **teatro burgués**.

La irrupción de esta tendencia puede trazarse a lo largo de la centuria en toda Europa: en Alemania, con Büchner y Hebbel; en Francia, con Balzac, los Goncourt, Zola e inclusive el “drama bien hecho” de

Dumas hijo y de Augier; en Rusia, con Griboiédov, Gógol, Ostrovski y Turguéniev.

Pero la **culminación del proceso** habría de darse en los **países escandinavos**, con **Björnson, Ibsen y Strindberg**, quienes logran describir la vida de clase media con **minucioso verismo escenográfico** e interpretativo, a la vez que ensayan un agudo **enjuiciamiento de los conflictos morales imperantes**. **Ibsen** se caracteriza por un realismo liberal y optimista, según el criterio expuesto en *Los pilares de la sociedad*, *Casa de muñecas*, *Espectros* y *Un enemigo del pueblo*. En cambio, **Strindberg** primeramente, con afán naturalista, explora el amargo determinismo imperante en *Señorita Julia*; luego, en *La sonata de los espectros* y *Un drama de sueños*, evoluciona hacia un tipo de creación escénica casi onírica, que prefigura los métodos del expresionismo. Al llegar a su plenitud, la marea realista tiende a difundirse y a diversificarse.

En Alemania, Gerhart Hauptmann escribe *Los tejedores*; en Rusia, León Tolstoi, **Antón Chéjov** y **Máximo Gorki** evocan la situación de su patria anterior a la revolución de 1917; en Irlanda, J. M. Synge logra introducirse en las costumbres de su país mediante una síntesis de verismo y fantasía; en Hispanoamérica, el uruguayo Florencio Sánchez indaga aspectos de la vida urbana y rural y describe las relaciones del hombre nativo con el inmigrante; e inclusive en España, ya bien entrado el siglo XX, **García Lorca** desenvuelve un drama realista (pero intensamente poético) en obras como *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*.

A su vez, el irlandés **Bernard Shaw**, confeso discípulo de Ibsen, instaura en Inglaterra un **teatro de crítica social**, cuya tendencia a la exageración cómica con fines didácticos parece un anticipo del **“distanciamiento escénico”** que luego propugnaría **Brecht**.

Con la llegada del **siglo XX**, el teatro europeo sufre una **significativa transformación**, acorde con la crisis generalizada que aqueja a la sociedad burguesa: las **concepciones veristas del realismo y del naturalismo empiezan a retroceder** y, en su reemplazo, **comienzan a prosperar las formas poéticas y experimentales del drama**.

Los primeros indicios del cambio los proporcionó el avance de la **corriente simbolista**, cuya principal figura fue Maeterlinck. De tal modo, irrumpe una marea de **“teatro poético”**, cuyo representante más conspicuo quizá haya sido **Paul Claudel**. No deben olvidarse, tampoco, los “esperpentos” del español **Ramón del Valle Inclán**, que solo recientemente han sido reivindicados

como anticipos de la libertad formal y escénica del teatro actual. Al mismo tiempo, los experimentos formales de Strindberg y de Wedekind abren el camino al **expresionismo** que, luego de explorar las perturbaciones anímicas y su proyección objetiva, se lanza con Toller, Kaiser y Chapek, a una campaña casi anarquista contra el sistema industrial.

Por último, esta línea habría de orientarse hacia el **"teatro didáctico de crítica social"**, que cultivó **Bertolt Brecht**, a quien sucedieron, en el ámbito de habla alemana, Friach, Dürrematt y Peter Weiss, si bien cabe aclarar que estos autores son muy diferentes entre sí. Junto al nombre de Brecht, corresponde también mencionar al soviético **Maiakovski**, quien exhibe un perspicaz enjuiciamiento de la realidad y una vigorosa fantasía escénica, en sus sátiras *Misterio bufo*, *El baño* y *La chinche*.

Finalmente, la aparición de **los movimientos dadaísta y surrealista**, aunque no dio lugar a un florecimiento dramático propio, ejerció considerable ascendiente en la técnica de los espectáculos y, a través de **Antonin Artaud**, favoreció la difusión de **Jarry** y la instauración del **"teatro del absurdo"** encabezado por **Beckett** e **Ionesco**, quienes prestan testimonio del más extremado proceso de disgregación social y cultural, con una crisis que inclusive alcanza al lenguaje y a la comunicación humana en general. En relación con esta actitud, también deben mencionarse, en una generación anterior, la importante producción dramática del italiano

**Luigi Pirandello**, orientada a exponer un inquietante **relativismo psicológico**, y las obras de los franceses Sartre y Camus. Además, uno de los sucesos más importantes en el desarrollo escénico de nuestra centuria ha sido el **nacimiento del teatro norteamericano**, que ya ha producido figuras prominentes (**Eugene O'Neill**, Elmer Rice, Arthur Miller, Tennessee Williams, Edward Albee), quienes preferentemente apuntan hacia un drama corrosivo que refleja la asfixia del individuo en un sistema donde el consenso social ejerce una presión constrictiva.

Otro aspecto de interés en el teatro actual consiste en la formación de núcleos creativos, en torno de ciertas instituciones o ideas: en Irlanda, la instalación del **Teatro de la Abadía** estuvo vinculada al advenimiento de notables autores, como W. B. Yeats, J. M. Synge y Sean O'Casey; en época muy reciente, el disconformismo generacional de la juventud inglesa se canalizó en la dramática **"iracunda"** de Osborne, Pinter, Wesker, Ann Jellicoe, John Arden, N. F. Simpson y otros más.

En síntesis, es lícito afirmar que el momento presente ofrece un cuadro de extraordinaria fecundidad: el intenso y abigarrado panorama de una actividad escénica que se proyecta hacia el futuro como instrumento para explorar una época de rápido cambio y de profundas perturbaciones sociales.

Tomado de: **REST Jaime**, *El teatro: de los orígenes a la actualidad*.

## ALGUNAS ORIENTACIONES EN EL SIGLO XX

### PERSISTENCIAS DEL REALISMO

#### Teatro de Arte de Moscú:

En un extremo de realismo, el director procuraba llevar *la vida misma sobre el escenario*. Este ideal terminó con las expresiones de horror y los ojos fuera de órbitas, para introducir largas pausas, miradas *significativas*, hablar con voz y tono "natural". Fue, para emplear una expresión bien significativa, la lucha contra lo "teatralero". Incluyó una dicción desprolija, poco clara y sin belleza, que recordase el lenguaje de todos los días.

Los orientadores de este teatro fueron **Danchenko** y **Stanislavski**. Como autores figuran **Chéjov** y **Gorki**. El primero eliminó, en sus piezas, el clásico esquema que desenvuelve un planteo, un conflicto y un

desenlace. El conflicto existe, sí, en el hombre de Chéjov, pero no siempre se desenlaza, porque en la vida no ocurre que necesariamente todas las íntimas circunstancias difíciles desemboquen en una solución. En este sentido, se ha dicho, sus dramas continúan cuando baja el telón: y a menudo existían ya, también, cuando este acababa recién de alzarse.

Está fuera de dudas que, con estos procedimientos, Chéjov creía ser fiel a la realidad. *Se exige un héroe, el heroísmo, y que ellos produzcan efectos escénicos. Sin embargo, en la vida, no siempre se dispara una bala, o alguien se ahorca... o se enuncian pensamientos profundos. ¡No! Lo más frecuentemente se come, se bebe, se flirtea, se dicen tonterías. Es esto lo que debe verse en escena.*

Teatro del *medio registro*: así se le ha llamado a este arte donde lo esencial es la creación de la atmósfera.

Con Gorki, se establecía la alianza entre las nuevas formas teatrales y el realismo socialista. El apacible drama lírico de Chéjov (casi sin acción) dio lugar al llamado *teatro de agitación*, en el cual el ritmo de las escenas refleja el nervio de la lucha por el cambio social. Si Gorki sobresale entre los autores soviéticos es, en buena parte, porque su interés por los acontecimientos sociales no anula el estudio de caracteres y las psicologías individuales. Gorki era un revolucionario pero era, también, y fundamentalmente, un artista.

### Teatro Independiente de Inglaterra

Con el irlandés **Bernard Shaw** triunfa el teatro de la inteligencia. Todo el mundo ha visto que sus piezas son otras tantas acciones aptas para la exposición de ideas, de modo que Shaw está vinculado, siquiera relativamente, con el drama de tesis del que fue Ibsen un cultor brillante. Lo de Shaw no es habitualmente el desarrollo sistemático de una perspectiva filosófica, pero sí la denuncia de valores engañosos, prejuicios e injusticias.

### Realismo no ilusionista de crítica social

**Bertolt Brecht** es el representante de esta tendencia. Su obra, dice Paul Louis Mignon, es el ejemplo más señalado de un *teatro inscripto en la historia de una época*: dio testimonio de ella, y del ascenso del nazismo, hasta que en 1932, al día siguiente del incendio del Reichstag, abandonó Alemania para escribir, en el exilio, sobre la alienación del hombre bajo un régimen totalitario. Por fin, hacia 1948, Brecht encontró en la fundación Berliner Ensemble la oportunidad de presentar al público, dirigidas por él mismo, las piezas que consideraba fundamentales.

Pero si las piezas de Brecht son revolucionarias por sus asuntos, no lo son menos en el plano de la técnica teatral: el *realismo*, así a secas, resultó aquí denominación claramente insuficiente. Porque el punto básico de las transformaciones postuladas por Brecht es la *Verfremdung*, el **distanciamiento**. Quería que el público no perdiese de vista que el teatro es teatro: es decir, que mirase a la pieza como tal, para poder juzgarla y extraer de ella una lección. Este *realismo no ilusionista*, en consecuencia, destituye al teatro como *imitación de la vida* y está bien lejos del teatro de un Chéjov. Brecht es más bien enemigo de cualquier tipo de

*magia* y cree en las virtudes de una actitud libre y lúcida, que establece bien las fronteras entre realidad ficción.

Coherentemente con su posición ideológica (el marxismo), además, Brecht prefiere un teatro que mueva masas, mejor que seres individuales, rasgo que lo llevará a esa tendencia narrativa o épica que toda la crítica ha encontrado en el centro mismo de sus concepciones dramáticas. Las piezas se ofrecen como crónicas, *imágenes de la vida social*. Lo lírico ingresa, en todo caso, por la continua intercalación de música y baladas: elemento que también aleja bastante a este teatro de la escena tradicional. Como puede verse, una vez más el realismo del siglo XX, aún cuando por cierto existe, no suele asumir la forma de un naturalismo rasero y documental a secas.

## ORIENTACIONES ANTI-REALISTAS

### El teatro dentro del teatro o del relativismo psicológico

**Luigi Pirandello** está relativamente vinculado a Brecht en su concepción dramática, al menos porque promueve un distanciamiento parecido entre el espectador y el mundo de ficción. Su propuesta queda formulada en su obra *Seis personajes en busca de autor*, de 1921. El asunto de esta pieza es la creación de la obra dramática: los seis personajes reclaman su derecho a ser presentados en una historia, desde que Pirandello les atribuye vida por sí mismos, más allá de lo que puedan concebir el poeta y el director. (...). El relato de los seis personajes aparecerá siempre, precisamente, como una "historia" y no como la vida. O al menos, dará ilusión de la vida solo mientras esté transcurriendo, y ya no cuando se pasa al juicio o al análisis de los hechos. El *teatro dentro del teatro*, dicho sea de paso, se sirve de la narración para presentar los acontecimientos, según los ve cada uno de los seis personajes. Los conflictos, desde el punto de vista específicamente dramático, no llegan a anudarse.

### El expresionismo

Entre las corrientes menos dóciles a concebir al teatro como espejo de la vida está sin duda este movimiento de vanguardia. (...). Lejos del realismo, aquel supuso una estilización de la realidad: es decir, su representación con arreglo a un determinado patrón estético. Y así como en otras tendencias se tiende a embellecerlo toso (por ejemplo, en el arte barroco, y sus célebres imágenes

“ascensionales”), del mismo modo aquí todo conduce hacia un “feísmo”. La exageración, la caricatura, lo que deforma a la figura original: todo esto surge como consecuencia de la gran crisis alemana en la primera post guerra.

La caída de Bismarck fue el punto de arranque de la visión del hombre de **Georg Kaiser**, quien pintó en la trilogía *Gas* (1918-1920), a una fábrica y las formas de frustración a que conducía el maquinismo y la llamada “cultura industrial”. Una gran novedad aportada por Kaiser fue el *Stationendrama*, un tipo de desarrollo escénico que sustituía a la convencional secuencia de la acción, por una serie de cuadros donde quedaban proyectados los estados de ánimo de los personajes. A la eficacia de este procedimiento ambicioso de teatro “psicológico”, por así decir, contribuyeron un texto antidiscursivo, una ambientación escénica pesadillesca y un uso especialmente intencionado de maquillaje e iluminación. Este teatro tuvo, en fin, un énfasis parecido al que se reconoce en la pintura expresionista.

La posibilidad de reducir la acción a los *Stationendrama* entusiasmó a **Piscator**, hombre vinculado a las luchas obreras berlinesas. Este director se proponía un teatro francamente político, hasta llamarlo “una forma de parlamento”. A él se le ocurrió que los *Stationendrama* no tenían por qué reflejar siempre un mundo subjetivo, y resultaban aptos, también, en cambio, para poner ante el público documentos, cifras, acontecimientos de interés colectivo.

### Teatro poético

Es la negación más resuelta del realismo, dejando aparte el teatro del absurdo. (...). La figura más relevante en Francia es, en el siglo XX, la de **Paul Claudel**. Este hizo del arte una manifestación más de la fe. El poeta imita a Dios, la musa no es otra cosa que la Gracia y el tema central, así en la poesía como en el teatro de Claudel, es el de la salvación.

No resulta fácil, en realidad, distinguir, entre la obra lírica y la dramática. Cultor de un versículo que procuraba ritmos bíblicos, pindáricos y esquilianos, y del cual buscaba una “definición respiratoria”, Claudel distinguía entre la *palabra proferida* y la *palabra intercambiada*. La primera, esencialmente lírica, da lugar al monólogo, en tanto la otra es la forma específicamente dramática.

Para encontrar a alguien parecido a Claudel habría que acudir al mundo anglosajón, ya no latino, y considerar la obra del estadounidense **Thomas Stearns Eliot**, nacionalizado inglés.

Espíritu también religioso, formado en el catolicismo y poderosamente influido por la fe anglicana, este poeta recrea con tanta fuerza el drama litúrgico, que hasta restituye a su vieja función a los coros teatrales.

También la escena española realizó un importante aporte a este teatro poético, de bien marcado signo anti-realista. Ya un hombre de la generación del 98, **Ramón del Valle Inclán**, cultivó una forma dramática que, al decir de Amado Alonso, no supone “ningún naturalismo”. Moderno en una medida quizá mayor que sus compañeros de generación (si se exceptúa a Antonio Machado), Valle Inclán abandonó el preciosismo de las *Sonatas*, mero ejercicio de estilo, para pasar al *esperpentismo*, tendencia grotesca que abarca no solo al esperpento en sí, sino también a las *Comedias bárbaras* (1907-1922) y, en el plano narrativo, a la novela *Tirano Banderas* (1926). El esperpento, como dice Ramón Sender, *no es ni tragedia ni farsa pero las dos cosas al mismo tiempo, invalidándose recíprocamente*. (...) Someter a los personajes y las normas clásicas al espejo cóncavo: tal era el propósito de Valle Inclán.

Con estos preceptos, naturalmente, la literatura dramática de Valle Inclán tiene muy poco de realista. Tan poco como el teatro de **García Lorca**, en quien se da la misma alianza entre el drama y la poesía lírica que en los clásicos como Lope o Shakespeare. Pero él es, además, uno de los escasos autores españoles que acusa la influencia del surrealismo.

*Bodas de sangre* es suficiente como ejemplo de teatro poético. Los personajes fatalizados, las coplas de boda y los cantares del labriego, la atmósfera sostenida de lúgubre presentimiento, las presencias espectrales de la Luna y la Muerte como figuras alegóricas: nada hace del escenario un sitio que reproduzca la vida.

### Teatro existencialista

Ni Sartre ni Camus, en realidad, han sido propiamente innovadores en los aspectos formales del teatro contemporáneo: su importancia estriba, más bien, en la problemática que han llevado a escena y el mensaje de sus piezas.

### Teatro del absurdo

Ninguna de las orientaciones anteriores aparece tan resueltamente moderna, tan dispuesta a romper todos los lazos con la tradición escénica europea, como esta. Martin Esslin relaciona la palabra *absurdo* con su

contexto musical, donde significa "sin armonía". Se trataría, pues, de sugerir la irracional condición humana: la falta de "armonía" o avenencia del destino del hombre y algún orden previsible, verificable o permanente. Esslin insiste, por otra parte, en que el teatro del absurdo presenta a esta sensación de la vida mediante el abandono de las convenciones escénicas. Supone, precisamente, la devaluación del lenguaje: los autores se proponen que todos los sentidos surjan de las imágenes concretas y objetivas ofrecidas desde el escenario. El movimiento, desde esta perspectiva, se incorpora a la general orientación "antiliteraria" de nuestro tiempo. (...).

Si el lenguaje está devaluado, piensa el mismo Esslin, es porque refleja satíricamente la tragedia desencadenada por los medios masivos de comunicación: cada vez hay más palabras, y si el mundo de la palabra tradicional se ha contraído para dar lugar a la lógica simbólica, por ejemplo, todo ello no hace sino confirmar que cada vez estamos más incomunicados.

Entre los dramaturgos que pertenecen a esta orientación que se desenvuelve especialmente en Francia en la década del 50 y 60, están aparte de **Ionesco, Samuel Béckett, Arthur Adamov, Jean Genet.**

Tomado y adaptado de: **ALBISTUR Jorge: Literatura del siglo XX**

## EUGENE IONESCO, HUMANISTA DEL ABSURDO

La tendencia más explosiva de la nueva vanguardia irrumpe en 1950 con *La cantante calva*, de Eugene Ionesco. No hay entre sus cultores homogeneidad de escuela, pero sí una conciencia común de habitar un mundo degradado y la necesidad de denunciarlo. Lo que los diferencia radicalmente del "teatro poético" y adyacencias es su **actitud devaluativa frente al lenguaje**, en tanto aquellos cifraban su originalidad en la amplia gama de asociaciones verbales.

Sus primeros estrenos desconcertaron a parte del público, si bien ocurrían en salas pequeñas, para "iniciados" o poco menos: el *Teatro de los Noctámbulos*, el de *la Huchette*, el *Studio des Champs-Élysées*, etc. Y un núcleo reducido de directores asumió la responsabilidad de las versiones: Jean-Marie Serreau, Roger Blin, Jean-Louis Barrault, Jacques Mauclair y Roger Planchon.

Respecto de Ionesco, diremos que había nacido en Rumania, en 1912, y vivido su infancia, hasta los trece años, en Francia. Luego retorna con sus padres a Rumania, completa los estudios intermedios e ingresa a la Universidad de Bucarest. Fue profesor en el Liceo de esa ciudad, se casó con Radica Burileano en 1936 y dos años después volvió a Francia como becario. La guerra lo sorprendió en Marsella, de donde pasó a París, empleado en una editorial. Había escrito hasta entonces poemas y relatos, **el teatro le disgustaba enormemente porque a su juicio "destruía la ficción" al encarnarse**. Un hecho fortuito, el aprendizaje del inglés, lo llevó a escribir su primera obra, resultado de "las verdades esenciales

reveladas por el manual de conversación franco-inglesa". Sabemos que a efectos de proveer vocabulario tales libros reproducen diálogos inverosímiles: pero Ionesco empezó a leerlo desprovisto de interés didáctico y a poco advirtió que "el lenguaje se había desarticulado, los personajes se habían descompuesto". El descubrimiento daba para recortar **situaciones cómicas** que Ionesco no desaprovechó, y también para emprender un **ataque contra el lenguaje instituido**, el que se habla "porque no hay nada personal que decir", y sus artifices. Aquí nos encontramos con el meollo ideológico de este teatro que no soporta el carácter comunitario e interpersonal de la lengua y adhiere por otra parte a una concepción del pequeño burgués ("el hombre de las ideas recibidas, de los eslóganes, el conformista de todas partes") que convierte a esa clase social concreta en una categoría universal abstracta.

La propuesta humanista-liberal de Ionesco encaja en toda una corriente de opinión adversa a la sociedad industrial, a su sistema masivo de relaciones impersonales, en nombre de un individualismo cuya vigencia terminó juntamente con la etapa competitiva del capitalismo. ¿Por qué un planteo tan reaccionario en el sentido estricto de añorar lo perdido y oponerse al cambio provocó alarma? Es que la determinación particular del significado ideológico era novedosa, pues ridiculizaba una forma de convivencia (los

esposos Smith y su réplica, los Martin) llevando a consecuencias extremas sus estereotipos lingüísticos. La obra total, como signo, implicaba un mensaje, inhallable si el espectador pretendía “ver” a los personajes y sus actos como imitaciones de la existencia cotidiana. En otras palabras, como buena parte del teatro contemporáneo, el llamado “del absurdo” **presupone en el receptor un gesto no mimético** y la capacidad de recomponer la dirección a que apunta la obra (negando con ello todo sentido preciso y exclusivo) como sistema autónomo. Pero **La cantante calva** no solo hablaba “del” conformismo, sino que agredía a los individuos conformistas que pudiera haber en la sala con una serie de objetos y lances atípicos (reloj arbitrario, afirmaciones indemostrables, falsos silogismos, negación de la identidad, etc.). Como “desencadenado” del lenguaje fijado en frases hechas o proverbiales, Ionesco mostraba sobresalientes dotes de observación que se han ido extinguiendo, o agotando, con el tiempo.

Su segundo estreno fue **La lección**, en cierto modo complemento de la obra anterior ya que aquí no se trata de la *impersonalidad* del lenguaje, sino de su *poder* invasor y lesivo para la personalidad individual: el hecho de dominar la comunicación con la alumna, de promover y respaldar significados, convierte al profesor en “asesino”. Entre dos que hablan siempre uno controla al otro y lo somete. Ionesco sobrecarga esto de connotaciones sexuales, evidentes en la manera como muere la joven, “con las piernas muy separadas y gritando “¡Ah!”, al mismo tiempo que el victimario. Tanto como cualquier frase es incommunicable, desde que los interlocutores no tienen de ella la misma imagen interna, así la pedagogía es mera ilusión. Ionesco se encarga de escarnecerla: dado que la alumna aspira al “doctorado total”, el profesor le enseña nociones primarias de aritmética y lenguaje. En esa desproporción, que el público no puede pasar por alto, y en las argumentaciones sin sentido (“el español BE la lengua madre de la que han nacido todas las lenguas neo-españolas; el español, el latín, el italiano, nuestro francés, el portugués, el rumano, el sardo o sardánápalo, el español y el neo-español...”), o ilógicas (“Tenía en el regimiento un compañero, vizconde, que sufría un defecto de pronunciación bastante grave: No podía pronunciar la letra *f*. En vez de *f* decía *f*”) consisten las trampas que le tiende al espectador, captado por una comicidad “intelectualizada” de la cual se avergonzaría si

no fuera siempre acompañada de un acto reflexivo.

**Jacobo o la sumisión** (escrito en 1950 y representado en 1951) expone la génesis habitual del conformismo: los jóvenes disponen de un margen de rebeldía coartado por las conveniencias sociales, que se valen para ello de un señuelo infalible, el instinto sexual. Jacobo y su prometida, Roberta II, convierten en lenguaje su acuerdo sexual (sucesión de vocablos que incluyen la sílaba *chat*, de valor erótico en francés) en medio de sus familiares, que danzan obscenamente, hasta que el escenario queda a oscuras, cae el telón y se escuchan unos sonidos animales. Se ha cumplido el ciclo que va de la libertad espiritual a la sujeción material, el ciclo que amenaza, según la mentalidad liberal, a las individualidades no gregarias en cualquier sociedad (cuanto más organizada y racional peor). El planteo mental apenas disimula, tras una defensa de las libertades formales del espíritu, su connivencia con la anarquía burguesa de la desigualdad real. Ionesco lo reitera en otra obra, **El porvenir está en los huevos** (1951).

Desemboca así en **Las sillas**, 1951, su trabajo más ponderado por la crítica. Creemos que con justicia porque lo que brinda *La cantante* en hallazgos verbales lo da esta obra en planos conflictuales y juego escénico. El acarreo infatigable de sillas para los invitados que nadie ve comunica una impresionante sensación de angustia y desazón. Los viejos aparecen aislados en la torre de una isla y en una situación de equilibrio. El aporta su cuota de imaginación; ella, su espíritu protector. Pero la acción se desvía pronto del encuadre “verista”, su centro es el mensaje que el Viejo ha preparado para esa noche y la recepción de personalidades que acuden a oírlo. Entre la Vieja y el fotograbador, de un lado, y el Viejo y la Bella, de otro, se entablan dos parodias repugnantes del amor que dan la clave del texto: los seres mediocres de nacimiento (Vieja) o por indolencia (el Viejo pudo haber sido “un periodista jefe, un comediante jefe, un mariscal jefe”) no pueden aspirar con derecho a los mejores frutos del espíritu, solo producen una versión anacrónica del amor o se suicidan dejando el mensaje que justificaría sus vidas a un conferenciante mudo. Ionesco no se apiada de su vejez o de su soledad porque no lo merecen, porque sueñan una individualidad que no han conquistado, y una vez más expresa su desprecio desjerarquizando el lenguaje que emplean, disolviéndolo en asociaciones puramente fonéticas (“¿Y el Papa, los papas y los papeles?”) o en enumeraciones arbitrariamente igualadoras (“los presidentes, los policías, los comerciantes, los edificios, las lapiceras, los

cromosomas”). Mal recibida por la crítica, un grupo de intelectuales enrolados en la vanguardia (Supervielle, Adamov, Beckett, Que-neau, etc.) firmó una defensa de *Las sillas* en la revista *Arts*. Cuando retornó a las tablas, cuatro años después, un elogio de Anouilh en *Figaro* (abril de 1956) le franqueó las puertas del éxito.

El propio Ionesco ha dado su interpretación de *Las sillas*, que por supuesto elude el significado ideológico para revalidar una intencionalidad metafísica: “el tema de la obra no es el mensaje del anciano, ni los desengaños de la vida, ni el desastre moral de los dos viejos; sino las mismas sillas, es decir, la ausencia de gente, la ausencia del emperador, la ausencia de Dios. . . El tema de la obra es la nada...”.

Como varias de sus piezas anteriores, *Víctimas del deber* fue redactada primero en forma de cuento (*La foto del coronel*) y estrenada en un pequeño teatro del Barrio Latino en 1953. Incorpora una nueva dimensión expresiva, las metamorfosis funcionales de los personajes: Madeleine pasa por los estadios de seductora, anciana tiránica, amante del detective; Choubert, luego de abismarse en su propio subconsciente, sale convertido en el hijo de Madeleine y el detective, etc. Sin duda la técnica (volverá a emplearla en *El cuadro*, 1955) es de procedencia surrealista y fue apuntada, cierto que en el nivel lingüístico y no situacional, a propósito de García Lorca. Pensamos que Ionesco mismo lo reconoce cuando, al poner en boca de Nicolás d’Eu su doctrina teatral, ligeramente parodiada, reconoce su deuda con la escuela, “en la medida en que el surrealismo es onírico”.

*Amadeo o cómo salir del paso* (1954) siguió a siete obras cómicas montadas por Polieri en *La Huchette* (1953); en la imagen del cadáver que crece geoméricamente nos dio una mortificante imagen de la materia que desplaza al espíritu, coherente con los principios ideológicos ya explicitados. Sin embargo, la voluntad de escapar a la asfixia del desamor que conduce al temeroso Amadeo a una fuga espacial, por levitación, es una secuencia inédita. Tal voluntad de ruptura inicia una etapa en la creación ionesciana y provoca la aparición de un semi-héroe ficticio, Béranger, protagonista de *Asesino sin gajes* (1957), *Rinoceronte* (1958), *El peatón del aire* (1962) y *El rey se muere* (1962). Es un hombre medio, pequeño burócrata irrelevante cuya ingenuidad patética recuerda a Carlitos Chaplin.

En *Asesino...* la trama proyecta, metafóricamente, un nexo conceptual importante en su cosmovisión de fondo existencial: “Ninguna sociedad ha sido capaz de abolir la tristeza humana, ningún sistema político puede liberarnos del dolor de vivir, del temor a la muerte...”. En efecto, la modernidad edilicia encubre un sistema de vida indiferente a la experiencia de la muerte y a la muerte ajena (el

Asesino actúa impunemente), encarnado por el abúlico Eduardo y contra el cual se rebela Béranger. Pero su gesto, aislado, sucumbe a la risa idiota y al cuchillo del enano Asesino. Merece especial atención el episodio del mitin político en que la monstruosa madre Pipe (guardiana del orden y la imposición tiránica) distribuye sus eslóganes totalitarios que solo repugnan a un borracho, detractor del político en beneficio de artistas y pensadores: “La verdadera revolución se hace en los laboratorios de los sabios, en los estudios de los artistas”. “Amplían el campo de nuestros conocimientos, renuevan nuestra visión del mundo, nos transforman. Pronto los medios de producción permitirán que vivan todos. El problema económico se resolverá por sí solo.” Casi no merece comentarios esta panacea espiritualista para lectores americanos que sufren en carne propia (o en la de sus hermanos) el flagelo del hambre, la desnutrición y el despojo en un mundo injustamente dividido entre dos potencias absorbentes.

Estrenada en Alemania (*Düsseldorf Schauspielhaus*), *Rinoceronte* motivó comentarios sobre una supuesta conversión del nihilista Ionesco al humanismo. Según el planteo inicial, lo que ocurre es que el humanismo liberal implícito en las obras iniciales pasa ahora a un nivel de explicitación apenas encubierto por ciertos signos convertibles (*rinocerontitis* = *epidemia totalitarista*).

En un principio Juan secunda a Béranger en su resistencia, pero luego aquél, al igual que Daisy, la amada del protagonista, capitulan: “Estoy harto de la moral. ¡Buena está la moral! ¡Es preciso ponerse por encima de la moral!”, pese al escándalo conservador de Béranger: “¡Siglos de civilización humana lo han construido...!”. Durante el tercer acto, frente al razonamiento acomodaticio de Dudard respecto a los rinocerontes: “Sí se los deja en paz no se meten con nadie”, a la defección de clérigos e intelectuales, al egoísmo de Daisy (“tenemos el deber, respecto a nosotros mismos, de ser felices a pesar de todo”), Béranger, en un monólogo ante el espejo, concluye: “¡Pobre el que quiera conservar su originalidad! ¡Pues bien, tanto peor! ¡Me defenderé contra el mundo entero! ¡Soy el último hombre, seguiré siéndolo hasta el fin! ¡No capitulo!”. Las dos obras restantes significan sendos enfrentamientos de Béranger con los límites humanos. Entrevistado por un periodista y varios ingleses que anhelan saber algo más sobre su inusitado viaje sideral, lo que refiere es una sombría visión apocalíptica: “Llegué a la cresta del techo invisible, que toqué con la frente, y donde se reúnen el espacio y el tiempo... Abismos sin fondo, bombardeos, bombardeos, abismos sin fondo se abrían sobre llanuras ya destrozadas y desiertas... Desiertos de hielo, desiertos de fuego, encarnándose unos contra otros y viniendo hacia nosotros... Después ya no hay nada, nada más que los abismos ilimitados...” (*El peatón del aire*). Nada cambia el hombre común que es Béranger aunque se disfrace de rey, pero su angustia pasa



del plano social al más íntimo e incompañable, a la desesperación de saberse condenado a muerte. Acosado por el temor, el monarca se debate, como una presa en la trampa, a la vez que empieza a comprender el dolor ajeno. Por ejemplo el de la Sirvienta-enfermera Julieta: "Me duele la espalda / El rey: Es verdad. Tiene espalda. Todos tenemos espalda". La desaparición progresiva del decorado, deshecho en una gris neblina, indica la muerte de Béranger con gran belleza plástica. Poco añaden **La sed y el hambre** (montada en la Comédie-Française, ¿marca la definitiva "oficialización" de cierta vanguardia?) o *Juego de masacre*, 18 escenas que, salvo alguna excepción circunstancial, repiten trabajosamente sus motivos de siempre. "En la raíz de mi obra, hay dos estados fundamentales de conciencia... vacío y sobreabundancia de presencia", afirmó Ionesco en el artículo *El punto de partida* con notable exactitud. Su imagen del hombre contemporáneo se apoya efectivamente en la ecuación de que cuanto menos sustancia espiritual poseemos (pérdida de preocupación metafísica y sentido del misterio) más necesitamos acopiar objetos

sustitutos y ceder, en consecuencia, a las leyes de la sociedad de consumo (multiplicación de muebles en **El nuevo locatario**; del cadáver y los hongos en **Amadeo**; de las cestas de huevos, en **El porvenir**; de las tazas de té en **Víctimas**; de las sillas, de los rinocerontes...). Para oponerse al teatro psicológico Ionesco colocó el suyo sobre el eje de la condición ontológica del hombre, que a su entender es incomunicable, y eso explica que lo mejor de su obra (1950-1954) convirtiera al lenguaje mismo (supuesto medio de comunicación) en espectáculo. La posterior polémica con sus detractores lo arrastró a escribir una obra-teoría (**La improvisación del Alma o el camaleón del pastor**, 1955) y su disputa con los simpatizantes del teatro épico (especialmente con Kenneth Tynan en *The Observer*, 1958) a retrotraerse, con el lógico deterioro estético, a fórmulas de composición pseudo alegóricas.

Tomado de: ROMANO Eduardo: *El teatro del absurdo*

## CONCEPTO DEL ABSURDO

Una primera aproximación, elemental por cierto, al concepto del absurdo, es atendiendo a su etimología; y así encontramos que en latín *absurdus* está compuesto de *surdus* (sordo), y del prefijo *ab* (lo que desentona y es discordante); por lo tanto, *contrario a las leyes de la razón o del buen sentido*, y según el *Diccionario del lenguaje filosófico*, de Foulquié, es sinónimo de *ilógico, contradictorio, impensable, incoherente, inconsecuente, extravagante, estúpido*.

El hombre en su vida cotidiana se enfrenta permanentemente a lo absurdo de la existencia, aunque no tome conciencia de ello; el lector también puede encontrar la absurdidad expresada a lo largo de obras de diferentes épocas. Shakespeare lo sintetizó en una metáfora ya clásica:

*La vida no es sino una sombra errante. Es un pobre actor que se pavonea y agita una hora sobre el escenario y no se lo oye más. Es un cuento contado por un idiota, lleno de sonido y furia, que no significa nada (Macbeth, V, 5).*

También Pascal, desde su perspectiva lógica y su proyección cristiana, percibía así el absurdo de la condición del hombre en el mundo:

*Observando la ceguera y miseria del hombre, y las contradicciones sorprendentes que se descubren en su naturaleza, y contemplando el universo mudo, y el hombre sin luz,*

*abandonando a sí mismo, y como extraviado en ese rincón del universo, sin saber quién lo ha puesto, qué es lo que ha venido a hacer, lo que llegará a ser el morir, me sobrecoge un espanto, semejante al de un hombre que hubiese sido conducido dormido a una isla desierta y espantosa, y que se despertara sin saber dónde está y sin tener ningún medio de salir de allí; y por eso me admiro de cómo no cae en la desesperación ante un estado tan miserable (Pensamientos).*

Estos cuestionamientos metafísicos van a hacer eclosión en el siglo XX, ante la progresiva pérdida de seguridades que experimenta el hombre contemporáneo. Guerras apocalípticas, amenazas de la extinción humana sobre la tierra, experiencias espaciales, tecnologías que permiten comunicaciones antes insospechadas, instrumentos que propician una toma de conocimiento casi inmediato de prácticamente todo lo que sucede en la Tierra y aún fuera de ella (aunque, paradójicamente, con un aislamiento cada vez mayor de su prójimo). Podrían resumirse así algunas de las coordenadas que subyacían en la postura existencialista y en la posguerra, y se vislumbraban en el sentimiento del absurdo que ya Kafka, con su visión profética, había expresado en las primeras décadas del siglo.

Esa inquietud, que será un tópico en la literatura contemporánea, es formulada por Camus en *El mito de Sísifo*, en estos términos:

*Un mundo que se puede explicar, aunque sea con malas razones, es un mundo familiar. Pero en el universo repentino, improvisado, privado de ilusiones y de luces, el hombre se siente un extranjero. Es un exiliado sin recursos, pues está privado de los recuerdos de la patria perdida o de la esperanza de la tierra prometida. Este divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su circunstancia, es probablemente el sentimiento de lo absurdo.*

El absurdo surge, no del mundo en sí mismo, ni del hombre en sí mismo, sino de la confrontación de ambos, es decir, de la pretensión humana de encontrar con sus parámetros el sentido a un mundo que no ofrece razones a la razón humana.

A pesar de la propia imprecisión del concepto, Ionesco, a su vez, ha intentado definirlo:

*Me doy cuenta de que empleo de la palabra absurdo para expresar nociones que frecuentemente son muy distintas. A veces llamo absurdo a lo que no comprendo, porque soy yo quien no puede comprender o porque la cosa es esencialmente incomprensible, impenetrable, cerrada, como este bloque monolítico de lo dado, espeso, este muro que parece una especie de vacío macizo, solidificado, este bloque de misterio. Llamo también absurda a mi situación frente al misterio; mi estado que es encontrarme frente a un muro que sube hasta el cielo, que se extiende hasta las fronteras infinitas, es decir, las no fronteras del universo, y que no puedo sin embargo evitar encarnizarme en escalar o taladrar, sabiendo que esto es la imposibilidad misma. Absurda, pues, esta situación de estar que no puedo reconocer como mía, que es la mía sin embargo.*

*Llamo también absurdo al hombre que vaga sin objetivo, al olvido del objetivo, al hombre arrancado de sus raíces esenciales, trascendentales (el vagar sin objetivo es lo absurdo en Kafka).*

Son muchas las ocasiones en que Ionesco expresa esta angustia. En sus *Diarios*, dice:

*No consigo comprender cómo, desde hace siglos, los hombres aceptan vivir o morir en estas condiciones intolerables. Aceptar existir con la obsesión de la muerte, en la guerra, en el dolor, sin reaccionar verdaderamente, altamente, definitivamente. Cómo la humanidad ha podido aceptar estar ahí, arrojada ahí, sin ninguna explicación. Estamos atrapados en una especie de trampa colectiva y ni siquiera nos rebelamos seriamente. Todas las filosofías, todas las ciencias, no han podido darnos las claves del misterio. Estoy aquí, yo, hombre, y es necesario que acepte lo inaceptable: no quiero hacer la guerra, la hago; no quiero saber, no sé nada. Si termino amando esta existencia en la*

*que estoy sumido, me la arrebatan. Tengo fuerzas, se agotan, envejeczo y no quiero envejecer, muero y no quiero morir. Eso es lo inverosímil: amar una existencia que me han impuesto, que me es arrebatada en el momento que la he aceptado.*

*Todo esto es la experiencia de lo absurdo metafísico, del enigma absoluto; después está lo absurdo que es la sinrazón, la contradicción, la expresión de mi desacuerdo con el mundo, del profundo desacuerdo conmigo mismo, del desacuerdo del mundo consigo mismo. (...) En cuanto hay un desplazamiento entre ideología y realidad, hay absurdo. No es el mismo absurdo, es un sentimiento de lo absurdo práctico, moral, no de lo absurdo metafísico (...) En realidad, el lenguaje no hace más que contradecir a cada instante una realidad simple y visible. Así, los países que oprimen dicen que liberan, la tiranía toma el nombre de la libertad, la venganza de la justicia, y se habla de amor y de amistad donde no hay más que indiferencia y rencor.*

Es cierto, entonces, que la vivencia del absurdo no se ha originado en nuestra época, aunque nunca como hasta ahora se haya experimentado con tanta intensidad, y distorsionado tan radicalmente la relación del hombre con el mundo. Lo nuevo, sin embargo, es la expresión que este tema ha encontrado a partir de los años '50 en la dramaturgia de Ionesco, Beckett, Genet o Adamov, por ejemplo. Hasta entonces, habíamos asistido a formulaciones racionales acerca del absurdo. Y ya sea expresado en imágenes poéticas, como en Shakespeare, o meditado en ensayos filosóficos, como en Camus, o plasmado en piezas de tesis, como el teatro existencialista, el tema del absurdo se había abordado bajo formas relativamente tradicionales.

Como afirma Sartre: *No se es escritor por haber escogido decir ciertas cosas, sino por haber escogido decir las de cierta forma.*

En la obra teatral de estos innovadores, en cambio, no hay pretensión de transmitir un mensaje racional y comprensible acerca del absurdo, ni exposición de tesis alguna; allí, simplemente se muestra el absurdo: se pone al espectador frente al absurdo, sin más explicaciones, enfrentándolo a una mimesis del absurdo cotidiano en que vive, sin reconocerse en él. De ahí la irritación que provocó en los espectadores: no era fácil aceptar la propia imagen en el espejo deformante que destruía la visión tranquilizadora del hombre.

En lugar del hombre, esa *obra maestra, noble por su razón, infinito en facultades, en sus acciones que parecido a un ángel!, en su inteligencia, qué semejante a un Dios!* (*Hamlet*, II, 2), que presentaba el humanismo

renacentista, hay seres vacíos que parlotean sin cesar en un lenguaje incoherente, fantoches que gesticulan en un remedo de acción, vagabundos que deambulan en una espera sin esperanzas, seres que se asoman al borde de los cubos de basura en que están sumidos.

Ionesco, en *Notas y contranotas*, agrega: *Se llama a veces absurdo a aquello que es la denuncia del carácter irrisorio de un léxico vacío de sustancia.*

Ante esto, Geneviève Serreau concluye que utilizar el absurdo como un instrumento para denunciar lo real, no es obrar de un modo absurdo.

## ALGUNOS ANTECEDENTES DEL TEATRO DEL ABSURDO

En esta sección el alumno debe considerar los antecedentes que se describen más abajo. Algunos de ellos tienen relación con autores o corrientes que el alumno ya ha visto a lo largo del año, por lo que debe retornar a los materiales de que dispone para completar la información (en particular a aquel referido al vanguardismo histórico). Debe, asimismo, consultar enciclopedias, cuando el material no satisfaga las necesidades de información. Los autores o corrientes a atender como antecedentes del *Teatro del absurdo* son:

- **Alfred Jarry (1873-1907):**

El cuadro cronológico del teatro vanguardista puede iniciarse en 1896, cuando estrena su obra *Ubu rey*. Su antihéroe cobarde, cruel, glotón, mediocre Ubu, habría nacido de las burlas estudiantiles al profesor Hébert del Liceo de Rennes, de quien se mofaban el propio Jarry y sus compañeros. Jarry culminará su ataque al teatro naturalista y su ácida visión de la realidad contemporánea con una obra de extenso título: *Gestos y opiniones del Doctor Faustroll, patafísico*, que presentará su conocida definición de esta ciencia, la patafísica como *la ciencia de las soluciones imaginarias*.

Jarry ha realizado, tal vez, la primera experiencia del antiteatro, en los varios niveles de su creación dramática.

- **Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo:**

Revise el alumno en particular las características de las puestas en escena de estos movimientos.

- **Antonin Artaud (1896-1948):**

Nacido justamente en 1896, año del estreno del *Ubu rey*, en Marsella, fundará treinta años después, junto a Roger Vitrac, el Teatro Alfred Jarry. Sus teorías sobre el teatro, en los manifiestos del Teatro Alfred Jarry (1926) o los del Teatro de la Crueldad (1932), exponen una actitud más polémica y transgresora que la de su propio maestro.

Algunas de sus propuestas, en brevísimas líneas, podrían resumirse así:

1. Rechazo por el teatro psicológico y por toda forma de naturalismo.
2. Importancia concedida al mito y a la magia, resultado de su contacto con el teatro balinés. En afinidad con esto, inclusión de lo esotérico, lo onírico, el misticismo oriental, lo irracional, elementos considerados por Béhar como la esencia de la representación o dirección de obras surrealistas.
3. Explotación de las posibilidades del lenguaje gestual y de lo cinético, resultado de la influencia del cine mudo y las experiencias en ese terreno de Chaplin y los Hermanos Marx.

Su inclinación por la literatura lo lleva a instalarse en París por los años 20. Allí se vincula a los surrealistas, y en particular a André Breton, aunque luego se produce una ruptura por diferencias políticas.

Su propuesta teatral puede considerarse una de las más innovadoras del siglo XX, resultando un claro antecedente de los dramaturgos de la década del 50, sobre todo por sus ideas acerca del teatro y el lenguaje.

## SURGIMIENTO DEL TEATRO DEL ABSURDO: Contexto cultural

Es significativo que fuera precisamente en Francia, y a poco de finalizar la Segunda Guerra, que un grupo de escritores, que no tenían vinculación entre sí, no constituían movimiento o escuela que los aglutinara, hiciera su aparición en el teatro francés con obras verdaderamente audaces y revulsivas, que la crítica agruparía posteriormente bajo el rótulo de *teatro del absurdo*, expresión acuñada por Martin Esslin.

Obviamente, ese trasfondo de la Francia ocupada por los nazis mientras se desarrolla la guerra, es el primer elemento a tener en cuenta.

Es prácticamente imposible hacer comprender a un no europeo lo que representaron, si no la experiencia, por lo menos el temor a la deportación, la prisión, la amenaza permanente sobre la vida, lo que Genet llamó "alta vigilancia". (...). Incluso en aquellos que no

hablan de eso directamente, el traumatismo de los años de guerra actúa de manera encubierta, y tiende a definir lo que se llamará "conductas absurdas"; eso permitirá poner entre paréntesis los contenidos anecdóticos de la existencia para no contemplar más que la irrisión: Obaldía como Ionesco, Adamov como Audiberti, se refieren, conscientemente o no, a una construcción amenazante donde el hombre se coloca en estado permanente de inquietud o angustia. Ese clima no es ya comprensible hoy. Una generación ha bastado para volver indescifrable esta experiencia. La llamada "sociedad de consumo" ha vuelto impensables los elementos de una visión del mundo que colocaba al individuo en la situación insostenible del hombre que debe demostrar su inocencia por el hecho mismo de que existe.

Jean Duvignaud y col. : Le théâtre contemporain

Kafka, cuya literatura está siempre presente en las instancias cruciales del siglo XX, ya había visto lo que la historia nos iba a mostrar a través del terrorismo de Estado: la culpa inmotivada, la necesidad de justificar a cada paso la propia inocencia, que el hombre de estos tiempos verá pesar sobre sí.

Este sentimiento, que es una de las tantas vivencias del absurdo, está implícito en el contexto en que aparece la nueva dramaturgia.

El teatro que surge en París hacia 1950 tiene un carácter minoritario y marginado, en más de un sentido. En primer lugar porque las obras representadas en pequeñas salas no se sostenían ni un mes en cartel, ante un público casi inexistente. Concomitantemente, la crítica de estos espectáculos les fue mayoritariamente adversa o indiferente.

Pero la marginalidad fue también un signo de los propios dramaturgos: Genet padeció la cárcel, Ionesco, Adamov y Beckett son extranjeros.

La marginalidad lingüística es otro aspecto de su situación, y no por cierto el menor: Ionesco es rumano, Adamov armenio-ruso, Beckett irlandés; todos ellos crearán sus obras en una lengua no materna, el francés. La crítica ha señalado con razón que es significativo que estos escritores que han dislocado el lenguaje hasta el extremo de convertirlo en un objeto, en la medida en que han mostrado hasta qué punto puede vaciarse de contenidos y ser sonoridad pura, hayan sido aquellos que tuvieron, con respecto a la lengua que empleaban en sus obras, la posibilidad de verla desde fuera, percibiendo su extrañeza, y llamando sobre ella la atención del público.

Además del trasfondo histórico de la posguerra en que se inscribe la aparición del teatro del absurdo, hay que tener en cuenta la

influencia que se percibe en estas obras, del cine burlesco norteamericano. Las películas de Chaplin, Los hermanos Marx, proporcionan muchos de los *gags* que serán retomados en la escena teatral, aunque, obviamente, el humor en el teatro del absurdo no es un fin, sino un medio. Uno de estos recursos es, por ejemplo, la literalidad de las metáforas.

La acumulación hiperbólica de objetos, otro *gag* cómico, tiene su escena memorable en *Una noche en la ópera*, cuando en el camarote de un barco, van entrando y apretujándose hasta el delirio muebles y personajes. O la repetición mecánica de gestos, como en la famosa escena de *Tiempos modernos*, en que Chaplin, operario de una fábrica, repite afanosamente el acto de apretar tuercas con una llave ante una cinta sinfín que lo acosa en la rapidez que se desliza, sin dejarle un segundo de respiro o distracción. Al sonar el silbato de descanso, el personaje, en su alienación, sigue repitiendo mecánicamente el gesto aunque ya no tenga ante sí tuercas que apretar.

Este tipo de recursos será retomado en el teatro del absurdo, pero aunque esté presente la comicidad, su sentido será otro: un acto, un gesto, llevados a la exasperación traspasan lo cómico, y se vuelven su reverso: nos enfrentan al vacío, a la nada, en fin, al sinsentido trágico. En una apreciación del ámbito social y cultural en que hizo su aparición el teatro del absurdo, la filosofía existencialista, y particularmente sus manifestaciones en Francia, resultan insoslayables.

Si bien el existencialismo tiene sus raíces más inmediatas en el pensamiento de Kierkegaard y Heidegger, tuvo un particular desarrollo en la filosofía que Sartre expuso con enorme poder fermental, por aquella época, en sus ensayos, en la novela *La náusea* (1938), y en obras teatrales como *Las moscas* (1943), *A puertas cerradas* (1944) y *Las manos sucias* (1948). Su pensamiento filosófico, que proviene en línea directa de Heidegger, coincide con el de los europeos: Unamuno, Jaspers, y concretamente en Francia, con el de Albert Camus. En sus ensayos (*El mito de Sísifo*, por ejemplo), novelas (*El extranjero*, *La peste*), Camus ha sido uno de los escritores que ha puesto más en evidencia la concepción existencialista.

Para referirnos a esta filosofía, recordemos que el existencialismo se opone al esencialismo. Mientras este trata de aprehender la esencia de las cosas, lo que constituye su *verdadero ser*, independientemente de lo contingente, el existencialismo considera que la existencia

precede a la esencia. Es decir, no hay un *sentido* previo a la existencia, puesto que el hombre es un continuo hacerse a sí mismo, y lo que hay, en todo caso, es un *sinsentido* de la existencia: el sinsentido de haber sido arrojado al mundo fuera de toda causalidad, en un acto gratuito, sin objeto, y por lo tanto irracional y absurdo. No obstante, duela de una libertad terrible, el hombre debe continuar

optando, eligiendo, haciéndose a sí mismo, en medio de la angustia del desamparo y de la conciencia del *ser-para-la-muerte*.

Extranjero en el mundo, como el protagonista de la novela de Camus, en una vida que es el espacio entre dos silencios absolutos, su situación se condensa en la sentencia de Sartre: *Es absurdo que hayamos nacido y es absurdo que muramos*.

## EL TEATRO DE IONESCO

### El antiteatro:

Así como en la novela francesa actual se ha acuñado, dentro de la terminología del *nouveau-roman*, el término antinovela, para designar una actitud que privilegia los objetos en desmedro de personajes y anécdotas, también en el teatro de vanguardia se han utilizado los paradójicos términos de antiteatro y antipieza. Estas paradojas, por lo tanto, son propias de la descomposición de la estructura tradicional, que también se da en otros géneros y otras artes (pintura, música, cine, etc.).

A este respecto dice Santos Sans Villanueva:

*En el teatro, el absurdo o los nuevos montajes, a la vez que han destruido, han conseguido una mayor aproximación a la obra, una reinstauración del carácter religioso del teatro, tomado el término en su sentido etimológico.*

En su experiencia de espectador, Ionesco rechazaba de plano la coexistencia en el escenario de *personajes de carne y hueso* (la realidad) y la ficción, *dos universos antagonistas que no llegan a unificarse*. ¿Qué propone entonces?

A través de la caracterización taxonómica de sus obras, Ionesco proporciona desde paratextos como *drama cómico*, *farsa trágica*, *seudo drama*, o *antiepisodio*, esa perspectiva desintegradora de una expectativa de lectura tradicional.

Proponemos esta caracterización del antiteatro en las palabras del propio Ionesco:

*Teatro abstracto. Drama puro. Antitemático, antiideológico, antirealista-socialista, antifilosófico, antipsicológico de bulevar, antiburgués, redescubrimiento de un nuevo teatro libre. Libre, es decir, liberado, es decir, sin tomar partido, instrumento de profundización: el único que puede ser sincero, exacto, y hacer aparecer evidencias ocultas.*

Postula en cambio el funcionamiento en el vacío del mecanismo del teatro, hecho de *figuras no figurativas*.

Esta reteatralización de la que habla Roud, se realiza mediante *el retorno a las formas teatrales clásicas, solo que en estado de purificación y abstracción*.

Y a esta paradójica conclusión llega también Geneviève Serreau, cuando afirma que el *razonamiento que lleva a la ecuación vanguardia = clasicismo, aun cuando tenga en sí algo de provocación, solo en apariencia es una paradoja*.

Muchos años antes, Artaud reivindicaba ese rechazo a la composición psicológica de las criaturas teatrales, y en 1933 proponía *hacer del teatro una realidad en que se pueda creer, y que tenga para el corazón y los sentidos esa especie de dentellada concreta que lleva consigo toda nueva aprehensión de la realidad*.

En este nuevo *realismo* del teatro se opera una revulsión semejante a la que se produce en todas las artes, que alcanza, por esta vía, una nueva aprehensión de la realidad.

### ¿Una tragedia del lenguaje?

*Todos los medios del espíritu se hallan encerrados en el lenguaje, y quien no ha reflexionado sobre el lenguaje no ha reflexionado en absoluto*, decía Alain. La obra de Ionesco no solo suscita una reflexión sobre el lenguaje: ella es, también, el resultado, dramáticamente expresado, de esa meditación.

Hay obras en las que el lenguaje, además de ser instrumento de comunicación, se convierte en tema del acto comunicativo, volviéndose metalenguaje, es decir, un lenguaje que se refiere a sí mismo. Esto ocurre en muchas piezas de Ionesco, entre las que se incluye *La cantante calva*. ¿Qué es, pues, lo que la obra nos ofrece en ese aspecto? Un elemento a considerar es el relativo a la función del lenguaje. En una primera instancia podría decirse que su valor es el de ser instrumento de comunicación, lo cual es obviamente cierto,

pero no hay que olvidar que, antes todavía, el lenguaje es la "materia" de que está formado el pensamiento. Es decir, no hay pensamiento independiente de la forma lingüística que adopte: no existe pensamiento sin lenguaje. *El pensamiento hace el lenguaje haciéndose mediante el lenguaje*, dice H. Delacroix (*Le langage et la pensée*). Por eso, además de su esencial función comunicadora, hay otra actividad previa sin la cual ningún acto de comunicación lingüística sería posible, y es la del lenguaje como estructura del pensamiento, como sustrato de la actividad psíquica. Ahora bien: ¿qué clase de pensamiento es el que constituye la mentalidad de mis *buenos burgueses*, los Smith y los Martin, captada por Ionesco en una acumulación de frases hechas, banalidades sin sentido, clichés y automatismos? Es, según palabras del autor en *Notas y contra notas*, el pensamiento de la mentalidad pequeño burguesa en general, el del *hombre de ideas recibidas, de eslóganes, el conformista de todas partes: este conformismo, seguramente, es su lenguaje automático quien lo revela*. Esta actitud tan generalizada es la que Erich Fromm ponía de manifiesto cuando observaba:

*El punto decisivo no es lo que se piensa sino cómo se piensa. Las ideas que resultan del pensamiento activo son siempre nuevas y originales; ellas no lo son necesariamente en el sentido de no haber sido pensadas por nadie hasta ese momento, sino en tanto la persona que las piensa ha empleado el pensamiento para descubrir algo nuevo en el mundo circundante o en su fuero interno.*

Es decir que cuando Fromm propicia el pensamiento original, el término tiene el sentido de un pensamiento originado en el propio individuo, no recibido de otros o adoptado sin examen.

La ausencia de individualidad que está en la base de la carencia de pensamiento propio, genera en el hombre un sentimiento de inseguridad. Para saber quién se es, hay que remitirse entonces a lo seguro y tranquilizador: hay que amoldarse al pensamiento convencional, a las ideas recibidas, a las frases hechas (patrimonio común y sin embargo ajeno), para encontrar, en su mediocridad, la seguridad de pensar y ser como todos. Un personaje de Ionesco en *Las sillas* expresa la patética orfandad del hombre que, carente de individualidad, de pensamiento original (en el sentido que le da Fromm), debe recurrir a las palabras para llenar el vacío interior y buscar en ellas, inútilmente, su propio yo:

*Hablando es como se encuentran las ideas, las palabras, y luego a nosotros mismos, en nuestras propias palabras. Y también se encuentra la ciudad, el jardín; tal vez se encuentra todo, y ya no se es huérfano.*

La pérdida de la autenticidad resulta entonces el precio para ser recibido en el seno del consenso social que nos ofrece, a cambio, la tranquilidad, la pérdida de la responsabilidad y el compromiso. Y ese precio no parece tan penoso, por otra parte, en tanto se disfraza de libre albedrío, de elección propia de una manera de pensar y de sentir que, aunque ajena, internalizamos como propia, fuera de toda actitud crítica. Es fácil imaginar cuánto pueden haber contribuido la publicidad, la comunicación masiva, el consumismo, a esta forma de alienación tan típica de nuestra época.

Por todo esto, es comprensible el asombro que experimentó Ionesco cuando comprobó que, ante la representación de *La cantante calva*, el público se reía de buena gana: él, en cambio, creía haber escrito *la tragedia del lenguaje*.

## RECURSOS DE COMICIDAD EN IONESCO

1. Negación de la acción (escenas en las que nada ocurre).
2. Pérdida de identidad de los personajes.
3. Título engañoso de las obras.
4. Sorpresa mecánica.
5. Repetición.
6. Seudo lógica.
7. Seudo exoticismo.
8. Supresión de la cronología.
9. Abundancia de personajes.
10. Pérdida de la memoria.

11. Sorpresa melodramática.
12. Coexistencia de explicaciones opuestas para un mismo fenómeno.
13. Discontinuidad del diálogo.
14. Falsas esperanzas que se sugieren.
15. El cliché, la perogrullada, la onomatopeya, los proverbios surrealistas.
16. Uso sin sentido de lenguas extranjeras.
17. Pérdida de significados.
18. Degeneración del lenguaje en pura asonancia e imitaciones de sonidos.
19. Animación y superabundancia de objetos.
20. Pérdida de homogeneidad de las características individuales, que cambian de naturaleza ante nuestros ojos.
21. Variados efectos de espejo por los cuales la obra se convierte en tema de discusión dentro de la propia obra.
22. Empleo del diálogo entre bastidores para sugerir el aislamiento del individuo en un mar de vulgaridades sin relieve.
23. Pérdida de distinción entre objetos animados e inanimados.
24. Contradicción entre la descripción implícita y el aspecto actual de los personajes.
25. Metamorfosis en escena.

Tomado y adaptado de: **MORÓN Victoria y POULASTROU Susana, *Eugenio Ionesco***.

## **AUTOEVALUACIÓN**

Como estrategia de lectura, el alumno debe marcarse los siguientes conocimientos como objetivos de su estudio:

1. Panorama general de la situación del teatro del siglo XX y sus orientaciones.
2. Ubicar el Teatro del Absurdo, explicar en qué contexto histórico-cultural surge, y cuáles fueron a grandes rasgos sus antecedentes.
3. Definir la noción de *absurdo* de acuerdo a la perspectiva de los dramaturgos pertenecientes a este teatro.
4. Visión del mundo que expresan sus obras, en particular las de Ionesco.
5. Características del teatro de Ionesco.
6. Procedimientos en Ionesco.

Con los conocimientos previos de referencia indicados en los puntos anteriores, y con el conocimiento de la obra a ser estudiada, el alumno debe realizar la siguiente tarea:

**Aplicación de los conocimientos acerca del Teatro del Absurdo a la obra de Ionesco de acuerdo al eje temático que se formula a continuación:**

**Lo absurdo en *La lección*, de E. Ionesco.**