

El “Teatro del Absurdo” en Europa y Latinoamérica: Convergencias y divergencias.

ANGÉLICA MARÍA DELGADILLO PEÑA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD CIENCIAS SOCIALES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

CARRERA ESTUDIOS LITERARIOS

BOGOTÁ JULIO 2009

El “Teatro del Absurdo” en Europa y Latinoamérica: Convergencias y divergencias.

ANGÉLICA MARÍA DELGADILLO PEÑA

**TRABAJO PRESENTADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
PROFESIONAL EN ESTUDIOS LITERARIOS**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD CIENCIAS SOCIALES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

CARRERA ESTUDIOS LITERARIOS

BOGOTÁ JULIO 2009

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

JOAQUÍN SÁNCHEZ GARCÍA

DECANA ACADÉMICA

CONSUELO URIBE MALLARINO

DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO

LUIS ALFONSO CASTELLANOS RAMIREZ, S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

CRISTO RAFAEL FIGUEROA SÁNCHEZ

DIRECTOR DE CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

JAIME ALEJANDRO RODRIGUEZ RUÍZ

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

OSCAR ALBERTO TORRES DUQUE

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al Dogma y a la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”

Contenido

Introducción.....	8
1. Capítulo 1. ¿Qué es el teatro del absurdo?	10
1.1 Hacia una definición del término “Teatro del Absurdo”.....	10
1.2 Antecedentes del “Teatro del Absurdo” europeo.....	19
1.3 Contexto del “Teatro del Absurdo” europeo.....	29
2. Capítulo 2. Análisis estilístico de tres obras del “Teatro del Absurdo”.....	33
2.1 El concepto de “juego” como categoría pertinente para el análisis de las obras del “Teatro del Absurdo”.....	33
2.2 <i>La cantante calva</i> de Eugène Ionesco	38
2.3 <i>El montaplatos</i> de Harold Pinter	48
2.4 <i>Esperando a Godot</i> de Samuel Beckett	60
2.5 Conclusiones del análisis a tres obras europeas del “Teatro del Absurdo”.....	69
3. Capítulo 3. ¿“Teatro del Absurdo” latinoamericano?.....	72
3.1 Concepto de “transculturación” para el análisis del “Teatro del Absurdo” en Latinoamérica.....	72
3.2 Contexto del teatro latinoamericano anterior al “Teatro del Absurdo”.....	74
3.3 Contexto del “Teatro del Absurdo” en Latinoamérica.....	82
4. Capítulo 4. Análisis estilístico de tres obras del “Teatro del Absurdo” latinoamericano.....	95
4.1 <i>Falsa alarma</i> de Virgilio Piñera.....	96
4.2 <i>El cepillo de dientes</i> de Jorge Díaz	105
4.3 <i>Maravilla Estar</i> de Santiago García.....	114
4.4 Conclusiones del análisis estilístico de las obras del “Teatro del Absurdo” latinoamericano.....	122
Conclusiones.....	124
Referencias	126
Bibliografía.....	127

Introducción

Este trabajo comienza cuando en una de las clases del profesor Augusto Pinilla se puso ante mis ojos la dramaturgia de Samuel Beckett; *Esperando a Godot* para ser exactos. Las preguntas que me surgieron fueron múltiples, iniciando por un ¿qué es esto?, culminando con un ¿cómo puedo analizarlo como texto dramático? De allí se desprende mi deseo de conocer mucho más acerca de este género literario, que para mí era una expresión impresionante de la sensación de desarraigo del hombre moderno. En mi búsqueda, tropecé con *La cantante calva* y *Las sillas* de Eugène Ionesco, con *La habitación* y *El montaplatos* de Harold Pinter, con *Las criadas* de Jean Genet y, finalmente, con la sorpresa de que existía un “Teatro del Absurdo” escrito en Latinoamérica, como el de Virgilio Piñera, Jorge Díaz y Griselda Gambaro. Al leer estas últimas obras la sensación era distinta de la que experimenté con Beckett, sabía que tenían aspectos en común, pero que no eran lo mismo, que tenía que profundizar mucho más en el contexto en el que se habían desarrollado para no interpretarlas de manera facilista.

En este momento de mi vida académica aparece la necesidad de pensar en un tema para el trabajo de grado. La elección no fue tan difícil. Yo quería efectivamente profundizar en el “Teatro del Absurdo”, pero enfatizando en las particularidades que, sabía, tenía este teatro en Latinoamérica, lo que me llevó inevitablemente a cuestionar la etiqueta “Teatro del Absurdo” y, por ende, si era pertinente para las obras escritas en este contexto. La investigación siguió su curso hasta el momento en que debí delimitar el tema haciendo la selección de las obras que para mí, eran representativas, tanto del “Teatro del Absurdo” europeo como del latinoamericano, entre las que elegí a *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, *El montaplatos* de Harold Pinter y *La cantante calva* de Eugène Ionesco, para las obras europeas, y *Falsa alarma* de Virgilio Piñera (la más temprana de las obras de “el absurdo”, escrita en 1948, antes de la representación de *La cantante calva* de Eugène Ionesco en 1950) *El cepillo de dientes* de Jorge Díaz y *Maravilla Estar* de Santiago García. Al leer esta última, aunque no era etiquetada como

“Teatro del Absurdo”, tuve esa misma impresión, por lo que quise profundizar en ella y su relación con esta corriente estética.

Otros de los problemas que se me presentaron como investigadora fueron, primero, ¿cómo leer desde los estudios literarios una obra de teatro, escrita, como es bien sabido, para su representación?, y segundo, ¿desde qué postura crítica plantear la relación entre el “Teatro del Absurdo” europeo y el latinoamericano? Para resolver la primera pregunta me pareció pertinente el concepto de “juego”, que ya había leído en la clase de Filosofía y Estética en los trabajos realizados por Hans Georg Gadamer, con el que se puede leer el texto dramático como las reglas e instrucciones de un juego que luego es jugado en la escena, sin concebirlos por separado. En cuanto al segundo problema, fue el concepto de “transculturación” de Ángel Rama, que también vimos en la clase de Teoría Literaria Latinoamericana con la profesora Liliana Ramírez, el que me pareció pertinente para abarcar las particularidades literarias latinoamericanas, no a través de una postura ni radicalmente antieuropea ni eurocentrista, sino a partir de las relaciones entre un contexto y otro. Por lo mismo, este análisis, además de construirse como una comparación entre el “Teatro del Absurdo” europeo y el latinoamericano estilísticamente, abarca a su vez, históricamente, el contexto social y artístico en el que surge cada una de las obras, lo que me permite analizar con más profundidad sus diferencias, además de lo que comparten.

Ahora bien, los estudios literarios latinoamericanos actualmente están en búsqueda de nuevas lecturas de los textos escritos en América, con el propósito de abrir campos de interpretación y análisis diferentes de los propuestos por las academias europeas. Por ello, la problematización del “Teatro del Absurdo” latinoamericano que este trabajo plantea es una apertura interesante a nuevas miradas con respecto a las vanguardias en este contexto y por ende, constituye un desafío analítico importante para un estudiante de la academia latinoamericana.

Capítulo 1: ¿Qué es el teatro del absurdo?

1.1 Hacia una definición del término “Teatro del Absurdo”

Cuando se trata acerca de un tema como el “Teatro del Absurdo”¹ en Latinoamérica y su relación con el “Teatro del Absurdo” europeo, se presentan ante el investigador múltiples cuestiones a las que es imposible sustraerse. Dos de las más importantes son las siguientes: ¿Qué se entiende por “Teatro del Absurdo” y qué sugiere como categoría literaria? Y ¿Es verdad que el “Teatro del Absurdo” latinoamericano es heredero del “Teatro del Absurdo” europeo o tiene características peculiares que los distinguen? Tanto una como la otra se corresponden y por lo mismo, no puede ser resuelta la segunda sin antes resolver a profundidad la primera de ellas.

Ahora bien, para un lector desprevenido podría ser claro que el término “Teatro del Absurdo” es una convención que abarca a múltiples autores y obras con características similares, tanto ideológicas como formales, no obstante, ¿quién acuñó esta etiqueta y cuál fue su objetivo?, ¿Es adecuado usar aquella etiqueta para abarcar dramaturgias tan disímiles como la de Samuel Beckett y la de Virgilio Piñera?, ¿Qué trasfondo posee la etiqueta “Teatro del Absurdo”? Y por último, pero no menos importante ¿A qué se refiere el concepto de “absurdo” en el teatro?

Estos cuestionamientos serán abordados a su tiempo en este análisis, a partir no sólo de una problematización conceptual de lo que indica la categoría de “Teatro del absurdo”, sino también del contexto social y cultural desde el que surgen las obras que en ella se reúnen, además de un análisis estructural de algunas de éstas con el fin de establecer similitudes y diferencias entre lo que es el llamado “Teatro del Absurdo” europeo y el “Teatro del Absurdo” latinoamericano.

Para comenzar, debe resaltarse que Martin Esslin, un crítico literario húngaro, además de periodista de la BBC y académico por muchos años de la Universidad de Stanford es, de acuerdo con la crítica, el responsable del concepto de “Teatro del Absurdo”, por lo que es imprescindible hacer énfasis en su libro, titulado precisamente conforme a la etiqueta, publicado en 1962, en el que se explican el concepto y sus términos de uso.

¹ El término “Teatro del Absurdo” se encuentra referido en comillas debido a que, en el trascurso de este análisis, el concepto será problematizado. El término “Absurdo” aparece a su vez con mayúscula inicial de la misma forma que en el texto de Martin Esslin, quien acuñó dicho concepto.

Abordemos en primera medida su noción de “absurdo” como tal: “En lengua corriente, “absurdo” puede significar simplemente ridículo, pero no es éste el sentido empleado por Camus, ni el que empleamos nosotros al hablar de Teatro del Absurdo”. (1966, 15)

Como primera medida, se hace evidente que Esslin se distancia de la idea de “absurdo” como un simple adjetivo peyorativo ante una obra artística que se sale de la idea convencional del teatro en su época. Por lo mismo, la etiqueta “Teatro del Absurdo” no es acuñada por Esslin con el fin de manifestar lo *ridículo* que le resulta el teatro de Samuel Beckett, Ionesco o Genet (a la manera de muchos de los críticos de su época), sino que pretende, a partir de la etiqueta, demostrar que este teatro que generaba extrañamiento a un público acostumbrado al teatro de Boulevard², vislumbraba a su vez y en profundidad, una visión de mundo relacionada con la idea de “el absurdo” para el pensamiento existencialista de Albert Camus.

Antes de ahondar en esta relación, cabe anotar que Esslin hace una clara diferenciación entre el teatro existencialista y el “Teatro del Absurdo”:

(Los existencialistas) Presentan la irracionalidad de la condición humana, con un razonamiento altamente lúcido y construido con toda lógica, mientras que el Teatro del Absurdo hace lo posible por presentarnos esta misma idea y lo inadecuado de los mecanismos racionales, mediante el abandono sistemático de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo. (1966,16 Subrayado mío)

En este punto se comprende que Esslin considera que el “Teatro del absurdo” tiene la misma idea de “absurdo” que los existencialistas, y sin embargo cada uno tiene mecanismos distintos para expresarla. “El “Teatro del Absurdo” ha renunciado a argüir sobre lo absurdo de la condición humana; se limita a presentarlo en imágenes escénicas concretas” (1966,16) a diferencia del discurso filosófico-racional de Camus y los existencialistas. De allí que comprendamos porqué Esslin concluye la idea diciendo que

² El Teatro de Boulevard se define como: “comedia ligera” y se relaciona íntimamente con el teatro burgués; ya que en estas dos tendencias teatrales se re-creaba la vida local y por lo tanto, imperaba el realismo como parte esencial del entretenimiento del público, dejando de lado cualquier tipo de cuestionamiento a aquella realidad.

“Este esfuerzo por integrar fondo y forma es lo que separa al Teatro del Absurdo del Teatro Existencialista” (1966, 16 Subrayado mío.)

En consecuencia el “Teatro del Absurdo” para Esslin es más consecuente con la idea existencialista de “absurdo” que los mismos existencialistas. Esto gracias a que la forma de expresión de los primeros encarna “absurdo” no sólo en su contenido, sino en la estructura con la cual se presenta. Este aspecto se profundizará en el siguiente apartado, en el que se ahondará en las características estéticas del “Teatro del Absurdo” como tal.

Conociendo de qué manera Esslin advierte el “absurdo” para su etiqueta “Teatro del Absurdo” y la diferencia primordial de éste con el existencialismo, podemos entrar al punto clave del asunto, ¿qué es aquello que Camus y los existencialistas llamaron “el absurdo”³? La respuesta está en *El mito de Sísifo*, texto publicado en 1942 por Albert Camus en el cual presenta la idea de “el absurdo” de la siguiente forma: Mi razonamiento quiere ser fiel a la evidencia que lo ha estimulado. Esta evidencia es lo absurdo. Es el divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona, mi nostalgia de unidad, el universo disperso y la contradicción que los encadena. (1953, 46)

“El absurdo” entonces para Camus es el divorcio entre la necesidad del hombre por aprehender su realidad y la misma realidad que es inaprehensible en esencia. La vida como tal se presenta problemática, ya que la evidencia de “el absurdo” la limita a una búsqueda infructuosa de unidad con un todo que se halla a su vez fragmentado; por lo mismo, aquella búsqueda solo puede culminar con la muerte, el preciso instante en que la vida culmina. “La contradicción es esta: el hombre rechaza al mundo tal como es, sin aceptar abandonarlo” (1996, 305), lo que indica que el hombre absurdo se decide entonces a vivir con el conocimiento de su impotencia frente a la vida sin resolverse al suicidio, que es en sí la renuncia a la búsqueda.

“El absurdo”, entonces, más que un concepto filosófico, es “una sensibilidad absurda que puede encontrarse dispersa en el siglo” (1953,11). Este siglo del que habla Camus es el siglo XX en la sociedad europea. Un siglo de cambios, de guerras y de constantes

³ En el texto original francés, publicado en 1942 por Editions GALLIMARD, este concepto es descrito por Camus como “l’absurde” o “l’absurdité” y, ya que en francés no hay distinción entre el artículo de tercera persona y el neutro, decido utilizar el artículo “el” acompañando al concepto.

confrontaciones entre la realidad percibida por el hombre y lo que de ella podía ser coherente, aprehensible para él.

Ejemplo claro de lo que generó en el siglo XX la “sensibilidad absurda”, es la llamada “Guerra Fría”, cuyo nombre se refiere a las tensiones entre los Estados Unidos de América y la Unión Soviética, entre 1947 y 1991 finales de la Segunda Guerra Mundial, debido al choque ideológico entre el capitalismo de la primera y el comunismo de la segunda. Sin embargo, aquellas ideas que se defendían eran más un escudo para alcanzar intereses particulares que un verdadero compromiso con los beneficios comunes que profesaban. Por esta razón, se hacía evidente la contradicción entre la realidad (los ataques solapados a partir leyes y conferencias que las potencias argüían como pacificadores; las ayudas económicas de los Estados Unidos a Europa que pretendían ser desinteresadas y que en realidad eran una estrategia para apoderarse de gran parte de su mercado; la bomba atómica contra Hiroshima y Nagasaki al finalizar la Conferencia de Postdam en la que los jefes de estado concertaban cómo lograr la paz en el mundo, etc.) y los discursos que presentaban todo aquello como algo coherente y sincero por parte de los estados en pugna.

La sociedad europea entonces, durante todo este proceso de confrontación entre los estados en formación y sus intereses a lo largo del territorio europeo, experimentaba aquella sensación absurda, aquel descontento con la contradicción entre la realidad y la discursividad, entre lo que sucedía ante sus propios ojos y la significación que cada discurso político le daba a la situación. Esto condujo inevitablemente a que el arte denunciara aquella incoherencia, aquel “absurdo” del que el hombre en muchos casos es inconsciente racionalmente, pero consciente emocionalmente⁴ y que lo permea de tal manera que es imposible rehuir su influencia.

Por su parte, Esslin reconoce esta sensación absurda en el “Teatro del Absurdo” de la siguiente manera:

Cada uno de ellos (Los autores) accede de manera peculiar a los conceptos de materia y forma, tiene sus propias raíces, fuertes y trasfondo. Si además, a pesar de ellos mismos, se aprecia con claridad lo que tienen en común, es porque su

⁴ Me refiero con “consciencia emocional” a un estado en el que, a pesar de no concebir racionalmente la afectación que un conflicto mundial genera, es inevitable que la sociedad entera reciba de un ambiente de guerra y destrucción, determinada amargura y desasosiego.

trabajo refleja sensiblemente las preocupaciones y ansiedades, las emociones y el pensamiento de muchos de sus contemporáneos del mundo occidental. (1966,14 Subrayado mío)

Hasta este punto, sería posible identificar al “Teatro del Absurdo” con la idea de “el absurdo” de Camus, en principio, debido a que los dos se relacionan con una sensación de divorcio entre lo que se dice (lo que el hombre puede aprehender) y su realidad (lo que sucede ante sus ojos). Además, se entiende que para Camus y Esslin, “el absurdo” es una sensación común al siglo XX y sus ansiedades y emociones que no son ajenas a los artistas y que permean sus obras “a pesar de ellos mismos”. No obstante, Esslin recalca al mundo “occidental” como el depositario de aquella sensación limitando su etiqueta a Europa, esto debido a que seguramente las obras teatrales latinoamericanas no eran conocidas en Europa en los años 60’s a pesar de que se escribían ya en nuestro contexto y compartían esta conmoción absurda de las dictaduras frente a los discursos democráticos.⁵

Siguiendo con Camus y “el absurdo”, vale la pena traer a colación su ensayo *El hombre Rebelde*, en el cual hace algunas acotaciones de la manera en que el arte debe reflejar la sensación absurda de la que he comentado con anterioridad y cómo esto se relaciona con su idea de rebelión: “En toda rebelión se descubren la exigencia metafísica de la unidad, la imposibilidad de asirse a ella y la fabricación de un universo sustituto. La rebelión, desde este punto de vista, es fabricante de universos. Esto define también al arte” (1996, 299)

Como se puede observar en el fragmento anterior, la rebelión para Camus es la conciencia de “el absurdo”: “exigencia metafísica de unidad” y “la imposibilidad de asirse a ella”, y a la vez la exteriorización de esta sensación absurda a través de la fabricación de universos; aspecto que une al arte con la rebelión, ya que se constituyen en una lucha contra la nada, de la misma forma que contra la idea de un todo unificado que no existe.

La fabricación de un universo diferente al propio podría comprenderse como una evasión torpe de la realidad, pero para Camus va más allá de ello, ya que el arte,

⁵ Este punto será clave en el siguiente capítulo, cuando se hable del “Teatro del absurdo” en Latinoamérica, ya que Esslin a pesar de no tener en cuenta obras como la de Virgilio Piñera en 1948, llama la atención acerca de las contradicciones que la realidad discursiva crea en países totalitarios.

primero, no puede crear separado completamente de la realidad, y segundo, no puede basarse en la sola desesperación y la nada, como lo evidencian los dos fragmentos a continuación:

Ningún arte puede rechazar absolutamente lo real. Por el contrario, la unidad en el arte surge al término de la transformación que el artista impone a lo real. (1996, 314)

Además, ningún arte puede vivir del rechazo total. Así como todo pensamiento, y ante todo el de la no-significación, significa, así también no hay arte del absurdo. (1996, 302)

Por lo tanto, el arte no puede ser en sí absurdo (desde la perspectiva de la falta de significación absoluta, de la nada), ni puede separarse de la realidad, ya que de ella extrae los elementos que luego transforma; esto quiere decir que el mecanismo del arte, es transformar aquella sensación absurda de lo real, por un universo que tenga en sí mismo su propia coherencia, aunque ésta sea en sí incoherente, ya que, como bien lo cita Camus, “la no-significación, significa”.

En conclusión, la fabricación de universos es el goce de “el absurdo” por excelencia, ya que consigue la coherencia interna que no posee la realidad en un universo propio, a través de la adaptación de algunos aspectos del mundo real al mundo de la obra, que se convierten en medidas propias, comprensibles solo en la ella misma. Por esta razón, una obra que refleja la sensación absurda crea una medida para sí en la que la incoherencia puede ser la regla, sin que por ello la obra en sí tienda hacia lo incoherente. Camus presenta esta fabricación de universos de la siguiente manera:

Hay obras en las cuales el conocimiento parece natural al lector. Pero hay otras (más raras, es cierto) en las que es el personaje quien encuentra natural lo que sucede. [...] Nunca se asombrará bastante de esa falta de asombro. En estas contradicciones se reconocen los primeros signos de la obra absurda. (1953, 88)

Como es evidente, Camus aunque no conocía las obras del llamado “Teatro del Absurdo”, conocía obras como las de Kafka, en las cuales el universo fabricado con el fin de reflejar la sensación de “el absurdo”, está construido lógicamente para el personaje para quien lo incoherente en la obra no produce asombro alguno. Es el caso

El proceso, La metamorfosis y El castillo, en las cuales, el mundo es extraño para el lector, quien se siente asombrado de las situaciones por las que atraviesan los personajes sin que para ellos exista alguna clase de cuestionamiento al orden de la obra, naturalizando así “el absurdo”.⁶

Esslin por su parte acepta el vínculo entre Kafka y el *Teatro del Absurdo* recalcando que “*El proceso*, fue la primera pieza que planteó la temática del absurdo en pleno siglo XX. Precedió a las representaciones de Ionesco, Adamov y Beckett.”(1966,267) Lo que se relaciona con la visión de Camus en cuanto a que para él, Kafka naturaliza lo absurdo haciendo consciente al lector de la sensación absurda de la realidad a partir de un universo fabricado que posee sus propias reglas, muchas de las cuales producen asombro en el espectador y no en los personajes. Sin embargo, para Camus la obra de Kafka no llega a ser absurda del todo por que su tendencia es a culminar con un grito de esperanza en lo sobrenatural, es decir, que Kafka no renuncia a la expectativa de unidad que “el absurdo” niega como posible, sino que la hace más acérrima.

De allí que para Camus “Nietzsche parece ser el único artista que haya sacado las consecuencias extremas de una estética de lo *Absurdo*, pues su último mensaje consiste en una lucidez estéril y conquistadora y una negación obstinada de todo consuelo sobrenatural.” (95, 1996) Kafka entonces, debido a su anhelo de trascendencia, a su esperanza en la trascendencia del hombre, estaría negando “el absurdo” como un estado de divorcio irreconciliable, mientras que Nietzsche, es consciente de lo estéril de esta búsqueda, por lo que lleva a cabo “una negación obstinada de todo consuelo sobrenatural”. Se comprende entonces que Camus no identifica a “el absurdo” como estética solamente como consciencia de la fabricación de universos coherentes en sí mismos que revelen la sensación absurda, sino que considera sólo estética de “el absurdo” a las obras que renuncian conscientemente a lo sobrenatural, a la esperanza y por lo tanto, son consecuentes con la esterilidad que “el absurdo” representa.

En este punto, se bifurca la cuestión de “el absurdo” de una obra artística en la expresión de la sensación absurda y la estética del absurdo como tal; ya que una estética de “el absurdo” para Camus no pretende denunciar para crear con miras al futuro o a la

⁶ En *El mito de Sísifo*, Camus ahonda mucho más en torno de la relación de lo absurdo con las tres obras citadas de Frank Kafka.

trascendencia como idea de progreso, sino que lo hace para destruir o recalcar lo destruido sin que a través de ello se filtre la esperanza de una reconstrucción.

¿Entonces el “Teatro del Absurdo” se identificaría como la fabricación de universos que reflejan la sensación absurda del siglo XX o como la manifestación de una estética de “el absurdo”?

En mi concepto, Esslin no ahonda plenamente en esta diferenciación y por lo mismo reúne en un mismo término literario la obra de Beckett, por ejemplo, con la de Ionesco. Este, revela esa sensación absurda del siglo XX a partir de una denuncia con miras a una nueva construcción en la que la estética burguesa sea destruida y dé paso a algo más, sin que por ello tenga completamente claro lo que es. De allí que para Ionesco, sus obras sean una transición entre lo que se decide destruir y nuevas cosas, experimentación, renovación etc. En el caso de Beckett, es evidente que sus obras demuestran la sensación absurda del siglo XX, pero van más allá, llegan a la creación de mundos estériles a la manera de Nietzsche, en los que no se respira trascendencia, ni renovación, ni progreso alguno. Es el caso de *Esperando a Godot* como obra teatral o de *Malone Muere* o *El innombrable* como “novelas”⁷.

Aclaro que esto no quiere decir que Ionesco busque concluir sus obras o dar una moraleja al público a partir de ellas, como tampoco quiero decir que en Nietzsche o Beckett no llegue a haber un rezago de lo eterno. Sin embargo, Ionesco no llega al punto de ruptura al que llega Beckett; a esa estética de lo irreconciliable, de lo estéril de la escritura y, por lo mismo, a “el absurdo” como estética, sino que para él la denuncia se construye como la no-significación que significa.

En consecuencia, el término “Teatro del Absurdo” funcionaría como integrador de las obras artísticas que son permeadas por la sensación absurda del siglo XX y su manifestación a partir de la fabricación de universos consistentes en sí mismos, los cuales, pretenden generar en el espectador el asombro de la falta de asombro, a la manera de Kafka. Sin embargo, no es una etiqueta que abarque todas las particularidades de las obras tan claramente; menos aún, a partir de una idea como “el absurdo” de Camus, que como hemos visto, posee bastantes acepciones y características

⁷ El término novela no es del todo apropiado para clasificar los textos en prosa de Samuel Beckett, como cualquier lector de alguna de estas obras puede constatar con facilidad, de allí que aparezca en comillas.

particulares si se le entiende como estética, como sensación de una época o como concepto.

Por esta razón, el mismo Esslin fue cuestionado acerca de su etiqueta, como nos lo deja saber la introducción a su antología *Absurd Drama*, publicada en 1965, en la cual defiende su término ante esta crítica:

A label of this kind therefore is an aid to understanding, valid only in so far as it helps to gain insight into a work of art. It is not a binding classification; it is certainly not all-embracing or exclusive. A play may contain some elements that can best be understood in the light of such a label, while other elements in the same play derive from and can best be understood in the light of a different convention (1965,9) ⁸

De acuerdo con lo dicho por Esslin en este fragmento, es claro que su término era cuestionado como una etiqueta “obligatoria” (“*binding*”) y “exclusiva” lo que él refuta diciendo que es sólo pertinente y necesaria para darle lugar a este tipo de escritura en el trabajo artístico de la época, además de tener en sí excepciones, ya que él comprendía que existían dramaturgias que a la luz de otros conceptos o etiquetas podían comprenderse mucho mejor. Por lo mismo, la etiqueta “Teatro del Absurdo” no es una camisa de fuerza para Esslin, más bien es el reflejo de la necesidad de darle lugar a una dramaturgia no convencional, que no poseía un manifiesto como muchas de las expresiones vanguardistas, dentro del trabajo artístico de su época. Por lo mismo, cabe preguntarse en qué contexto, tanto histórico como literario, nace el término “Teatro del Absurdo” en Europa y cómo se constituyó en una etiqueta aprobada que dio espacio a dramaturgias disímiles en la tradición artística de occidente.

⁸ “Una etiqueta semejante, por tanto, es una ayuda para la comprensión, válida solamente en la medida en que ayuda a ganar penetración dentro de la obra de arte. No es una categoría obligatoria y ciertamente no es abarcadora ni exclusiva. Una obra de teatro puede contener elementos que se entienden mejor a la luz de esta etiqueta, mientras otros elementos de la misma obra pueden derivarse o ser entendidos mejor desde otras categorías”.

1.2 Antecedentes del “Teatro del Absurdo” europeo.

Con el fin de abarcar a conciencia los antecedentes del “Teatro del Absurdo”, vale la pena analizar en primer lugar una de las frases que explican el marco en el que Martin Esslin comprende a su etiqueta:

Quisiéramos, no obstante, hacer hincapié en el hecho de que los dramaturgos, cuya obra vamos a estudiar, no forman parte de ninguna escuela o movimiento proclamado por ellos mismos y de la que sean conscientes. Por el contrario, cada uno de estos escritores es una individualidad, y se contempla a sí mismo como un solitario, encerrado y aislado en su mundo particular. Cada uno de ellos accede de manera peculiar a los conceptos de materia y forma, tiene sus propias raíces, fuentes y trasfondo. Si además, a pesar de ellos mismos, se aprecia con claridad lo que tienen en común, es porque su trabajo refleja sensiblemente las preocupaciones y ansiedades, las emociones y el pensamiento de muchos de sus contemporáneos del mundo occidental. (1966, 14)

Es evidente que este párrafo se relaciona a su vez con la “sensación absurda” que se recalcó con anterioridad; sin embargo, tiene varias particularidades que hay que tener en cuenta más que desde la filosofía, desde la historia. Una de ellas es precisamente el hecho de que el “Teatro del Absurdo” no se proclamara como escuela o movimiento artístico en el siglo XX; el siglo de los ismos, movimientos y manifiestos en el campo del arte occidental. Otra, es el hecho de que los autores de esta tendencia se concibieran como “individuos solitarios” que poseen para sí sus propias fuentes y trasfondo, y la tercera, que compartieran las “emociones y el pensamiento” de muchos de sus contemporáneos.

Este último aspecto puede abrirnos la puerta para analizar los demás, ya que es importante analizar, en primera instancia, qué es la escena moderna y qué tipo de pensamiento estaba en el ambiente durante el siglo XX, independientemente de la tendencia que se defendiera. Uno de los comentarios al respecto es el siguiente:

A pesar de las notables diferencias, los modernos de todas las tendencias tienen en común dos atributos definitorios [...]: en primer lugar, la atracción de la herejía que impulsaba sus acciones cuando se enfrentaban a las sensibilidades

convencionales: y, en segundo lugar, el ejercicio de la autocrítica por principio”
(Gay, 25)

Ahora bien, cuando hablamos de “herejía” en el teatro, casi siempre pensamos en los movimientos de ataque directo contra el espectador, de innovaciones escandalosas y tomates volando desde el público hacia el escenario. Si bien es cierto que toda la escena moderna estuvo permeada por este tipo de espectáculos, cabe hacer una salvedad: la innovación en la escena teatral moderna inicia a partir de manifestaciones formales, no siempre contestatarias, aunque siempre “heréticas”, es decir, de ruptura con valores convencionales de lo que era el teatro. Asunto que se relaciona a la perfección con la autocrítica y la crítica a estos patrones tradicionales que era la constante en la escena moderna de principios del siglo XX.

Un ejemplo del rompimiento con el teatro convencional burgués, fue la re-creación del papel del director escénico en el teatro. Esta categoría, en un principio, era equiparable a la de un técnico que sigue al pie de la letra las instrucciones del dramaturgo o las supone en caso de no obtenerlas con claridad. La innovación que se llevó a cabo en la modernidad fue la de enfatizar, a través del papel del “director escénico”, en la representación de las obras más que en los textos mismos. De allí que “la conversión del director escénico en creador y, consecuentemente, la autonomía del arte escénico, dependían, pues, directamente de la capacidad de aquel para librarse de su servilismo al drama” (Sánchez, 9)

Desde este punto, el teatro empieza a generar en sí un desarraigo más esencial en relación con el drama, para enfatizar más bien en la puesta en escena como tal, por lo que los directores escénicos empezaron a comprenderse como creadores a pesar de basar su trabajo en obras literarias. Esto fomentó la experimentación escénica y la creación de estrategias de montaje teatral. Adolphe Appia, uno de los precursores de este tipo de innovaciones, en su texto *Cómo reformar nuestra puesta en escena*, publicado en 1904, explica de qué manera percibe la innovación escénica en el teatro: Nuestra puesta en escena moderna es toda ella esclava de la pintura- la pintura de decorados- que tiene la pretensión de procurarnos la ilusión de la realidad. O bien: esta ilusión es ella misma una ilusión, porque la presencia del actor la contradice. (Sánchez, 63).

Se comprende por el comentario de Adolphe Appia, que la pintura en los escenarios teatrales era la norma convencional del espectáculo, a partir de la cual, se pretendía generar el ambiente de la obra literaria en la escena. Sin embargo, esta estrategia escénica que por mucho tiempo había permitido al texto dramático sobresalir al decorado, ya no era capaz de crear la ilusión de ambiente, sino que más bien, iba convirtiéndose en un artificio demasiado evidente para el público teatral, lo que restaba interés a lo especial de la puesta en escena y por lo tanto, de la innovación.

Debido a esto, Appia consideró que era el momento de retirar la pintura de en medio del teatro, reemplazándola por el cuerpo humano como el creador de una verdadera ilusión en relación con las cosas que en escena fueran puestas. “Las dos condiciones primordiales de una presencia artística del cuerpo humano sobre escena serían por tanto: una iluminación que ponga de relieve su plasticidad y una disposición plástica y sus movimientos” (Sánchez, 56) El cuerpo del actor entonces, empieza a ser analizado, a experimentarse de manera profunda a través de técnicas diversas como las de Leon Shiller, Jacques Copeau y Gastón Baty. Además, se tienen en cuenta de manera definitiva las contribuciones técnico-mecánicas de la iluminación, para hacer del teatro una experiencia novedosa para el espectador.⁹

Mientras esto está sucediendo en Francia, desde Italia surge una tendencia de innovación mucho más agresiva que compartiría con Appia el anhelo de “herejía”, de autocrítica y de la utilización de los medios mecánicos de los que la modernidad había provisto al campo artístico para generar la confrontación con el espectador. Éste fue el futurismo, otro de los movimientos que vieron en el teatro la posibilidad de expresar el ambiente de violencia y tensión que se vivía antes de la primera Gran Guerra. En 1909, en el diario francés *Le Figaro*, Filippo Tomasso Marinetti publica el “Manifiesto Futurista”, en el que hace referencia a la manera en que el arte debía renovarse: “No existe belleza alguna si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra. La poesía debe ser concebida como un asalto violento contra las fuerzas desconocidas, para forzarlas a postrarse ante el hombre” (Marinetti, 1978).

⁹ El teatro contemporáneo debe mucho a este tipo de concepción de una escena en la que el trabajo de actor y la iluminación impidan que el texto domine a la representación dentro del teatro.

Este tipo de postulados, impulsados por el ambiente militarista y tensionante de la guerra y las revoluciones en Europa, pretende que la poesía deje de ser un arte tranquilo y emprenda el camino del “asalto violento” al alma del hombre. Este propósito era posible a través de la escritura sin más, pero, como bien lo dice el propio Marinetti junto con Emilio Settinelli y Bruno Corra: “Creemos por lo tanto que no hay forma hoy de poder influenciar guerreramente el alma italiana más que mediante el teatro. De hecho el 90 por 100 de los italianos va al teatro, mientras que solo el 10 por 100 lee libros y revistas” (Sánchez, 121)

Este aspecto es clave para comprender tanto a la sociedad Italiana de principios de la Primera Guerra Mundial, como a Europa como tal; Primero, el analfabetismo era entonces la norma y la literatura no podía permear de forma tan profunda a una sociedad que no leyera; era necesario hablarles sin intermediarios, por lo que el teatro entró en la mira de los revolucionarios futuristas. Segundo, los futuristas denunciaban la condición frágil de la monarquía italiana a principios de la primera Gran Guerra en 1914, por lo que empujaban al país a unirse a los aliados contra Alemania y Austria con el fin de desencadenar cambios en Italia misma, que había permanecido en el atraso mientras otros países europeos se dinamizaban a través de la guerra.

Volviendo al teatro, desde 1913 con el llamado *Teatro de Variedades* y luego con la técnica del *Teatro futurista sintético* en 1915, los futuristas habían hallado en el teatro la herramienta perfecta para infundir revolución, por ende, llevaron a cabo experimentaciones formales que les permitieron transmitir su deseo de velocidad y violencia¹⁰. *El Teatro de Variedades* por su parte, tenía varias estrategias para este fin, entre ellas: “Introducir la sorpresa y la necesidad de reacción por parte de los espectadores de la platea, de los palcos y de la galería. Algunas propuestas a propósito: Poner cola en algunos asientos para que el espectador, hombre o mujer, que permanezca encolado suscite la hilaridad general” (Sánchez, 119).

Esta estrategia no se quedaba en la innovación de la puesta en escena, sino que la utilizaba como medio para violentar al público, generando en él una reacción, cosa que

¹⁰ Para los futuristas la violencia tenía una connotación positiva, es decir, que permitía tanto el rompimiento con las tradiciones anquilosadas que impedían el progreso de la sociedad, como el desfogue de fuerzas nuevas que renovarían lo decadente de la humanidad.

en el teatro convencional era mal vista, ya que el espectador debería permanecer atento a la pieza teatral, sentado tranquilamente en su silla hasta el final de la función.

Por otra parte, el posterior *Teatro futurista sintético* (1915), se configuró como otra técnica que arremetía contra el espectador a través de una ruptura con la tradición de *La Poética* de Aristóteles y su esquemático “Inicio, Nudo y desenlace” en cuanto a las obras dramáticas, condensando ideas, sensaciones y símbolos en pocas palabras, en pocos minutos y en unos pocos gestos dentro del performance. Esto conllevó a que el público acostumbrado a un drama estructurado, fuera embestido ante la fuerza de este lenguaje que no daba detalles, que no explicaba, que generaba la necesidad de pensar “sintéticamente” y por ende, interpretativamente. El “Teatro del Absurdo” entonces, comparte con el teatro futurista sintético una idea de teatro de lo breve, de lo simbólico, que le permite al dramaturgo confrontar al espectador, generando en él la exigencia de interpretar a profundidad cada movimiento y palabra dicha.

Hasta este punto se hace evidente que lo que denominábamos “herejía” por parte de los artistas modernos contra los valores convencionales, es entendido de diferentes maneras; una de ellas, desde la transformación escenográfica y formal dentro del teatro y otra, desde la interacción del actor con el público de manera esencial. No obstante, las dos tendencias se reúnen en torno a la crítica del pasado y de deseo de innovar, tanto formal como substancialmente. Por lo mismo, constituyen un antecedente importante del “Teatro del Absurdo” a inicios del siglo XX.

De Adolphe Appia el “Teatro del Absurdo” adquiere la concepción escenográfica a partir del cuerpo y la iluminación. No es gratuito que en la representación de obras como *Esperando a Godot* de Beckett o *Las sillas* de Ionesco, el espacio escénico se comprenda más desde la expresión del actor que desde la exuberancia de la ambientación. Ahora bien, del futurismo el “Teatro del Absurdo” recibe ya una técnica teatral basada en la confrontación que le permite posteriormente llevar a cabo la crítica del lenguaje, que en cierto sentido, es también una violencia contra el espectador y un deseo de involucrarlo en la representación de manera esencial.

Otra de las manifestaciones de la innovación que se extendió por toda Europa durante el siglo XX y fue en este sentido una de las más influyentes, surge como controversia al arte impresionista del siglo XIX; el expresionismo. Esta tendencia artística es de difícil

precisión debido a que abarca un campo extenso de manifestaciones diferentes pero con rasgos en común:

First, they developed symbolist notions of stylistic autonomy, so that their work could seem to depend upon aesthetic conventions which were independent of public norms. Secondly, they relied upon the idea that creativity (and art) had to be subjective, intuitive, and expressionist in character. (Butter, 3)¹¹

A partir de 1904 con el grupo Die Brücke (El Puente), el expresionismo surge en la pintura y las artes plásticas con artistas como Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff y Fritz Bleyl en Alemania para luego consolidarse a partir de el conocimiento de otras tendencias similares que se estaban generando en Francia, como el fauvismo de Henri Matisse y el cubismo en cabeza de Pablo Picasso. Este grupo se basa estéticamente en una búsqueda por la “realidad real”, es decir, la esencia de las cosas y no su imagen a la manera impresionista.

Luego, en 1911 el grupo Der Blaue Reiter (El jinete azul) se forma en Munich con artistas como Franz Marc, Vasily Kandinsky, Paul Klee, Alexei Yavlensky, entre otros, los cuales conciben al artista y su obra, íntimamente ligada con la sensibilización del espectador, procurando su interpretación propia de la pintura. Ese mismo año en una exposición de la “Secesión Berlinesa”¹², autores como Branque, Derain, Picasso, Dufy y Vlaminck “aparecían en el catálogo bajo el nombre de expresionistas. Desde entonces, y a cuál mejor, los críticos de arte alemanes aplican esta noción” (Richard, 10) El expresionismo, aunque parezca haber sido denominado casi por casualidad, fue uno de los movimientos pioneros en cuanto al cambio en la concepción estética del arte y el teatro.

Debido a esto, la literatura expresionista empezaba a renegar de los clásicos, incitando como nunca antes a la creación original y a la expresión no como síntoma de genialidad, sino como gesto de liberación del espíritu. Además, debido a que este movimiento surge primeramente en la pintura, la literatura precisaba a su vez, volcarse a la escena,

¹¹“Primero, ellos desarrollaron nociones simbolistas de autonomía estilística, para que su trabajo pareciera como dependiente de convenciones estéticas, independientes de los gustos o exigencias del público. Segundo, confiaron en la idea de que la creatividad (y el arte) tenía que ser subjetiva, intuitiva y expresionista en los personajes”.

¹² Asociación artística fundada por artistas berlineses en 1898 como una alternativa de oposición a la *Asociación de Artistas de Berlín*, que estaba dirigida por el estado y era de carácter conservador.

tornarse más esencial, más libre y presencial; “los poetas debían aspirar a que sus obras dejaran de verse apreciadas en la soledad de un cuarto. Había que cantarlas ante multitudes entusiastas. Por su utilización, la poesía estaba llamada a ingresar en las artes aplicadas” (Richard, 35-36)

En consecuencia, el teatro como interacción con el espectador, empezó a tomar fuerza, tanto para permitir la experimentación de aquellas teorías estéticas a la literatura, como para crear un tipo de consumidores de este arte. De allí que la contribución de los “cabarets” artísticos, en principio en Francia y luego en Alemania, fueran claves en este periodo y en los posteriores. En ellos se representaban las nuevas obras con libertad; por lo que los jóvenes anhelantes de novedad y los artistas que la producían, se reunían creando a su vez un mercado para este tipo de expresiones, lo que luego dio campo a una propagación de la novedad. “La difusión de los gustos modernos es, en definitiva, un elemento central de la historia de este periodo. Pero es esencial reconocer también que la nueva profusión de objetos culturales, dirigidos a públicos cada vez más amplios, contribuyó a incrementar la diversidad” (Gay, 40), que era uno de los propósitos del expresionismo como movimiento.

Precisamente en estos “cabarets” se dan movimientos como *Dada*, que es uno de los antecedentes más evidentes del “Teatro del Absurdo”. La primera celebración tuvo lugar el 5 de febrero de 1916 en el Cabaret Voltaire, y consistió en un espectáculo de variedades y exposición de una forma de arte que posteriormente se denominaría “dadaísta”. Ya en 1918 se publica el Manifiesto Dada, escrito por Tristan Tzara, ensayista y poeta rumano, quien encarna una de las tendencias más apasionadas en cuanto a una crítica del lenguaje como tal. El siguiente fragmento del manifiesto lo hace evidente:

Escribo este manifiesto para demostrar cómo se pueden llevar a cabo al mismo tiempo las acciones más contradictorias con un único y fresco aliento; estoy contra la acción y a favor de la contradicción continua, pero también estoy por la afirmación. No estoy ni por el pro ni por el contra y no quiero explicar a nadie por qué odio el sentido común.

(http://www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto_dadaista.htm)

El odio al llamado “sentido común” es uno de los aspectos más relevantes en este movimiento. Esto debido a que, después de la Primera Guerra Mundial, los referentes de “verdad”, del “bien común” y del “progreso” empiezan a perder su sentido primario, para adoptar un significado de acuerdo con el uso que conviene a los propósitos de los poderosos. Ahora bien, el “sentido común” es utilizado con más asiduidad por éstos, con el fin de justificar la guerra y la destrucción, por lo que deja de concebirse como una especie de “conciencia” de lo bueno y lo malo, para entenderse como una herramienta de manipulación de la comunidad.

Todo hombre debe gritar. Hay una gran tarea destructiva, negativa por hacer. Barrer, asear. La plenitud del individuo se afirma a continuación de un estado de locura, de locura agresiva y completa de un mundo confiado a las manos de los bandidos que se desgarran y destruyen los siglos. Sin fin ni designio, sin organización: la locura indomable, la descomposición.

<http://www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto dadaista.htm>

Como es evidente en este fragmento del Manifiesto Dada, la tarea de descomposición se debe emprender debido a que el mundo “confiado a las manos de los bandidos que se desgarran y destruyen los siglos” ha sacado de horizonte la idea de orden como entidad posible. Todo se convierte en absurdo, en descontento. La locura, entonces, de la que habla Tzara, es una locura que “asea”, es decir, que tiene la vista puesta en alcanzar “la plenitud del individuo”, luego de que éste se haga consciente de la crisis. No hay por ello recriminaciones o silencio, más bien el grito. El instrumento más útil para este propósito fue la degradación del lenguaje mismo, el repudio de lo estático dentro de una sociedad, de lo que permitía la comunicación y el establecimiento por consenso del “sentido común”.

El Teatro Dada, por lo tanto, no solo se identifica con el Teatro Futurista por su ruptura total con la coherencia del drama, sino que también lo hace en cuanto a la violencia de sus puestas en escena. Ejemplo esta semejanza en la puesta en escena Dada es la obra teatral de Francis Picabia denominada “Festival-Manifiesto-Presbita”. En ella, sólo se presentan ante el espectador dos personajes, el primero de ellos es el orador y el

segundo es él mismo, el mismo hombre que va a ver la representación. Aquél es el campo de juego que inicia siempre por las fichas agresoras, es decir, por el artista sedicioso que en este caso específico empieza de esta manera: “Orador: ¿Qué os dije en mi último manifiesto caníbal que el culo representa la vida como las patatas fritas y se vende como el honor? Pues bien, esta noche se regala; fijaos en lo llena que está la sala (Morteo, 123).

El fragmento anterior es el primer movimiento del juego dialéctico, es decir, la provocación por parte del jugador-artista. Primero, utiliza su figura en el púlpito para mostrar al público lo insolente que es al llenar la sala, al venderse a sí mismo para ser ultrajado, para ser comido por el caníbal. De allí que el juego dialéctico se dé gracias a que los dadaístas “subsistían en un estado de compleja ironía, pidiendo el colapso de una sociedad y de un arte de los cuales ellos mismos dependían de muchas maneras; y la sociedad, para completar la ironía, se mostró masoquistamente interesada en abrazar el dadaísmo y pagar céntimos por sus obras con el propósito de convertirlas también en Arte con mayúscula” (Morteo, 4-5)

Aquella paradoja hizo, por lo tanto, que el teatro europeo se viera ante la posibilidad de experimentar con libertad sin preocuparse por un rechazo irremediable, ya que, así fuera para ser agredido, el público mismo estaba dispuesto a experimentar aquella novedad.

Ahora bien, el propósito de Dada no era necesariamente el de renovar al teatro como tal, sino el de expresar ante otros hombres esa doctrina de insatisfacción que no podía contenerse en los textos solamente. Sin embargo, el aporte más importante de Dada al teatro fue la posibilidad de transformación de los textos dramaturgicos y la apertura a innovaciones, no tanto en puesta en escena, como en los textos mismos. De allí que el posterior “Teatro del Absurdo” sea una especie de refinamiento de este tipo de expresiones, precisamente después de la Segunda Guerra Mundial, mediante las cuales, la dramaturgia consideró importante crear espacios para nuevos temas.

Estos movimientos que luego se denominarían como “vanguardias artísticas”, infundieron el ritmo desenfrenado del ataque y la denuncia en el teatro, lo que posteriormente generaría que los dramaturgos como tal, se sintieran cautivados por renovaciones apasionadas, concibiendo a estas expresiones vanguardistas como una transición que necesitaba el teatro para volver a su esencia. Sin embargo, no era

suficiente quedarse en el ataque; la técnica y el trabajo del actor debían enfatizarse al igual que el trabajo escenográfico.

De allí que para los renovadores posteriores del teatro, la pasión demostrada por Dada y el Futurismo hiciera evidente la necesidad que tenía la escena moderna posterior a la Segunda Guerra Mundial de actores que llevaran en sí “una especie de salvajismo, de exuberancia, una cualidad de tómame o déjame, una cualidad peligrosa. Tenemos que desembarazarnos de esa cualidad de ganar al público, esa intención de congraciarse, ese espero-que-vaya-a-gustarte-porque-necesito-el-dinero de una gran parte de los actores que actualmente encontramos” (Sánchez, 408) Las obras dramáticas, entonces, empezaban a ser arriesgadas, de ruptura, mientras que los actores eran instrumentos pagados que no llegaban a dotar a la obra de su carácter innovador.

Todos estos elementos empezaron a pesar en el ámbito teatral. Si bien no todas las obras dramáticas eran de ruptura, a partir de movimientos vanguardistas como los expuestos, el apasionamiento de los actores y la ganancia de la puesta en escena que en ellos era evidente, se hicieron imprescindibles tanto para el público que estas vanguardias ya habían creado, como para los públicos conservadores que sabían que el teatro necesitaba algo más que buenos textos clásicos.

Luego “para los artistas, el año 1945 supuso tareas mucho más difíciles que aquellas que habían tenido que llevar a cabo sus pares a partir de 1918. Desde luego, cada una de estas dos fechas marca el final de una guerra mundial” (Gay, 422); y la segunda fecha fue mucho más sangrienta y contradictoria que la primera, de la que como hemos visto, surge Dada. Algo más profundo y agresivo tenía que germinar de esta segunda posguerra; el “Teatro del Absurdo” fue este tipo de teatro, que denunciaba la “sensación absurda” por medio de una crítica profunda al lenguaje y, desde allí, de todos los esquemas sociales que se construyen a partir de él.¹³

¹³ Cabe anotar que estas dos fechas coinciden a su vez con el surgimiento de las “vanguardias artísticas” europeas.

1.3 Contexto del “Teatro del Absurdo” europeo.

En Europa, el “Teatro del Absurdo” como tal se inicia en 1950 con la representación en el Théâtre des Noctambules de la obra *La cantante calva* de Eugène Ionesco. La crítica del campo artístico no se hizo esperar, sin embargo, en el ambiente obviamente perduraban diverso tipo de manifestaciones vanguardistas, ya que como lo planteé con anterioridad, los cabarets que luego fueron teatros, habían creado un público para este tipo de obras. Una referencia importante a este respecto es Alfred Jarry y su obra *Ubu Rey*, que ya en 1896 había llevado al público parisiense una obra en la que sin duda, se respiraba ya la “sensación absurda” y ese deseo de ruptura del que tanto Dada, como el Surrealismo, como el “Teatro del Absurdo” fueron depositarios.

Por otra parte, en 1950 la crítica teatral se enfocaba en Ionesco, el primer escritor del “Teatro del Absurdo” según Martín Esslin, a partir de la categoría de “el absurdo” o de “vanguardia”. Cabe anotar que el término “absurdo” que se utilizaba era más bien despectivo que filosófico. De allí que para muchos de los conservadores, Ionesco y sus espectadores fueran otra de las manifestaciones vanguardistas que no perdurarían lo suficiente como para mover los cimientos del teatro.

Debido a esto, Ionesco publicó un libro precisamente con el fin de desvirtuar tanto las categorías con las que se le identificaba como para recalcar la importancia y connotación de su teatro. El libro tiene como título *Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro* (1965). En él Ionesco explica de qué manera se debería comprender una crítica del lenguaje justificando sus obras frente a varios críticos teatrales reconocidos que las despreciaban a partir del término “absurdo”¹⁴: “Y se llama también *absurdo* lo que es en realidad denuncia del carácter irrisorio de un lenguaje carente de sustancia, estéril, hecho de clisés y *slogans*; de una acción teatral conocida de antemano” (1965, 38).

En este fragmento, encontramos dos posiciones. La primera, justamente que el lenguaje ha empezado a ser “carente de sustancia, estéril” y que por lo mismo, nos muestra una realidad distorsionada, ya que es “hecho de clisés y *slogans*”. De allí que el hombre ya no pueda confiarse en él para aprehender la realidad y sienta aquel divorcio, del que habla Camus, entre su forma de comprender su realidad (a través del lenguaje) y el

¹⁴ Por lo mismo, en el marco de una “estética del absurdo”, como la entiende Camus, Ionesco no se identificaría desde esa intención nihilista que se le atribuye a Nietzsche y Beckett, ya que para él la retroalimentación es importante tanto como el hacerse entender y el ser escuchado.

lenguaje que no alcanza a abarcar la realidad, que simplemente la distorsiona y la caricaturiza sin mostrarla. La segunda posición, es que para Ionesco la palabra “absurdo” no se comprende desde el existencialismo en toda la aserción del término, sino que también se entiende desde la forma en que se usa por la crítica literaria de su tiempo. Por lo que dice: “se llama también *absurdo* lo que es en realidad denuncia”. Esta frase sugiere que muchos de sus críticos, en especial los que escribían en los años cincuenta cuando Ionesco empezó a presentar sus obras, las consideraban absurdas o ridículas por el hecho de carecer de un sistema racional expresado a través de un lenguaje claro y coherente. Ionesco contesta en esta frase que precisamente el hecho de usar un lenguaje incoherente no precisa un deseo nihilista o de absurdidad por sí, sino una denuncia al lenguaje de impostar la realidad.

Ahora bien, “Teatro del Absurdo” no fue la única clasificación que se le dio en los años cincuentas y sesentas al teatro de Samuel Beckett, Ionesco, Adamov y Pinter, entre otros; “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* (Martin Corvin), de *anti-teatro*, de *nuevo teatro*, o simplemente de *teatro de vanguardia*. Cualquiera rótulo de éstos es, naturalmente, convencional” (Vélez, 19) e insuficiente. El mismo Ionesco aclara este punto: “Si se me considera un autor de vanguardia, no es mía la culpa. Es la crítica la que me considera así. No tiene importancia. Una definición vale tanto como otra. No quiere decir nada. Es una etiqueta” (1965, 28).

En cuanto al concepto de “vanguardia”, Ionesco, como buen crítico del lenguaje y, por lo tanto, de las clasificaciones y etiquetas, creía que la vanguardia, como se entendía, duraba el tiempo en que empezaban a clasificarla como tal, es decir, que la clasificación hacía que el movimiento de ruptura se acomodara a los parámetros que deseaba romper y, por lo mismo, perdiera la fuerza de la denuncia. La crítica europea de arte en los sesentas, ya teniendo una categoría para los movimientos poco convencionales, “vanguardias”, quiso agrupar al teatro de Ionesco dentro de estas mismas categorías, lo que finalmente hizo a partir del término de Esslin “Teatro del Absurdo”. Sin embargo, autores como Pinter, al igual que Beckett, consideran que es en la obra misma donde está la totalidad de lo que sobre ella pueda decirse, por lo que la crítica teatral y literaria

basada en generalizaciones y etiquetas, solo pudiera hallar criterios dentro de la obra misma para distinguirla y no en opiniones subjetivas sin concordancia con la dinámica propia de la obra.

Entonces “Teatro del Absurdo” también genera la transformación de la crítica literaria y teatral misma, ya que un criterio subjetivo frente a una obra como las que estaban representándose (“esto es absurdo”, “no es comprensible”, “no me gusta”), empezaba a verse como mediocre y facilista, ya que no alcanzaba a vislumbrar la estructura de la obra y cómo a partir de ella los demás elementos cobraban sentido. De allí que Harold Pinter, en su discurso con ocasión del National Student Drama Festival en Bristol, en 1962 dijera lo siguiente:

Hemos escuchado muchas veces esa frase cansina, torva: “Falla de comunicación”... y esta frase ha sido adosada a mi trabajo bastante consistentemente. Yo creo lo contrario. Yo creo que nos comunicamos sencillamente demasiado bien, en nuestro silencio, en lo que no se dice, y que lo que sucede es una continua evasión, desesperados intentos de retaguardia para resguardarnos dentro de nosotros mismos. La comunicación es algo demasiado alarmante. Entrar en la vida de otro es algo demasiado aterrador. Desenmascarar ante los otros la pobreza que nos habita por dentro es una posibilidad demasiado temible (Pinter, 2005, 15)

En primer lugar, el hecho de que un escritor del “Teatro del Absurdo” esté dando un discurso a un grupo de estudiantes en la academia demuestra que aquel género teatral ya era concebido como algo más que un “absurdo” inconsistente, siendo un innovador e interesante para las nuevas generaciones del teatro. Sin embargo, y en segundo lugar, Pinter hace una acotación importante y es que el problema del lenguaje ya no consta simplemente de una “falla de comunicación” o de un mal uso del lenguaje, sino que la comunicación en sí se problematiza como algo “demasiado temible”, no sólo porque el hombre ha aprendido a no creer en la palabra más de lo que cree en el silencio, sino porque en las mismas palabras hay tanta “pobreza” que la comunicación deja de ser algo fascinante para convertirse en algo temible.

Ahora bien, en el transcurso de los años sesentas se dieron sin lugar a dudas en Europa, los años dorados del “Teatro del Absurdo”, si puede decirse de esta manera, y esto no debido a la amplia publicidad que hacían los autores de sí mismos o a un grupo o movimiento “absurdo” establecido, sino al naciente interés del campo literario por este tipo de escritura y su reconocimiento como precursor de gran parte de la escritura contemporánea. No es gratuito que en 1969 se le haya otorgado el premio Nobel de Literatura a Samuel Beckett, quién, no percibió este reconocimiento como un mérito para celebrar ya que, dejando de asistir a la entrega del mismo, mostró su descontento con los formalismos en los que se inmiscuía el arte y en especial su obra, siendo de esta manera coherente con el discurso plasmado en sus textos.

Como hemos visto, existen diferencias marcadas entre Eugène Ionesco, Harold Pinter y Samuel Beckett, a pesar de haber escrito en los años cincuenta, obras que se vinculan al “Teatro del Absurdo”; El primero, quiere reivindicar su escritura confrontando a la crítica literaria de su tiempo, concibiéndose como un factor importante de la denuncia social y artística; el segundo, es atraído por la técnica absurdista en la década de los cincuentas y sesentas pero luego, produce un teatro mucho más político que le permite incorporar una postura izquierdista en sus obras posteriores a esta fecha y el último; un escritor en el que se puede leer con claridad una “estética del Absurdo”, lejos de las denuncias con miras al progreso, lejos de las tendencias políticas, lejos de los convencionalismos artísticos etc.

Por esta razón es importante que en el siguiente apartado lleve a cabo un estudio de una obra reconocida de cada uno de estos autores, no solo para contextualizar y aterrizar este estudio en los textos como tal, sino con el fin de ver en ellas la amplitud que no puede abarcar tan claramente la etiqueta “Teatro del Absurdo” de Martin Esslin.

Capítulo 2: Análisis estilístico de tres obras del “Teatro del Absurdo”

2.1 El concepto de “juego” como categoría pertinente para el análisis de las obras del “Teatro del Absurdo”

¿Cómo analizar una obra de teatro a partir de los estudios literarios? ¿Cómo analizar estéticamente una obra del “Teatro del Absurdo” sin recurrir a la categoría de “el absurdo”? En mi concepto, muchas de las premisas estéticas que podrían utilizarse para la novela, el cuento o la poesía no son pertinentes para el teatro y mucho menos un teatro con particularidades tan explícitas como el “Teatro del Absurdo”. Por lo mismo, este análisis que pretendo efectuar a tres obras– *La cantante calva* de Eugène Ionesco, *El montaplatos* de Harold Pinter y *Esperando a Godot* de Samuel Beckett– será llevado a cabo a partir de la perspectiva estética del “juego” como hilo conductor de la explicación ontológica de la obra de arte, esto debido a que el propósito de este análisis estilístico es crear nuevas alternativas de lectura de las obras de “el absurdo”, desentrañando su estructura como tal y haciendo evidente cómo ésta produce diverso tipo de significaciones abriendo perspectivas para su interpretación. De allí que en el transcurso de este análisis haré evidente por qué considero más pertinente el concepto de “juego” que las teorías acerca del teatro que enfatizan, o bien en el contexto en el que se desarrollan las obras y no en las obras mismas, o bien en lo que la obra ha significado para algunos críticos canónicos y no desde ella y su estructura como tal. En consecuencia, junto con Ionesco, considero que

Quizá haya una posibilidad de hacer crítica: aprehender la obra según su lenguaje, su mitología, aceptar su universo, escucharla. Decir si de veras es lo que quiere ser; hacerla hablar por sí sola, o describirla, decir exactamente lo que es, no lo que el crítico quiere que sea. Así, pues, tenemos como único criterio posible el criterio de la expresión. La expresión es fondo y forma a la vez.
(Ionesco 1965, 105)

Ahora bien, si queremos llegar a comprender la obra de “el absurdo” desde lo que Ionesco entiende por el criterio de la expresión, debemos analizarla en principio independientemente de su autor y su lector/crítico, es decir, comprender que ésta no

debe significar solamente lo que el autor quiso decir en su momento de creación y que su carácter no está determinado por la subjetividad de su espectador. Es por esto que “[...] cuando hablamos de juego en el contexto de la experiencia del arte, no nos referimos con él al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte” (Gadamer,143). Como consecuencia, aquel criterio de expresión que une forma y fondo se encuentra en la estructura particular de la obra, más que en su autor o en su recepción, sin que esto signifique que el contexto en el que se produce una obra sea irrelevante, ya que es imposible sustraerla de las circunstancias socioculturales en las que se desarrolla.

Por otra parte, el concepto de “juego” es pertinente para analizar una obra de teatro por el hecho de que la palabra “juego” en alemán, francés, inglés, latín y algunas lenguas semíticas es equivalente a “actuar”. En el caso alemán, “una pieza teatral es un *Spiel*, juego; los actores son *Spieler*, jugadores; la obra no se “interpreta” sino que se “juega”” (Gadamer,143). En el caso francés, “jeu” juego, se refiere a su vez a la actuación como en inglés “play” se refiere también tanto a la representación teatral como a la interpretación de un instrumento musical. En latín la palabra *ludus* o *ludere* abarca los juegos infantiles, los juegos competitivos y las representaciones teatrales y, por último, “en los idiomas semíticos el campo de significación del juego [...] está dominado por la raíz *la’ab* [...] El árabe *la’iba* abarca jugar en general, burlarse y escarnecer” (Huizinga, 59). De acuerdo con este panorama lingüístico, no es descabellado analizar una obra teatral como “juego” y mucho menos debido a que, como se evidencia en la raíz árabe de la palabra, jugar es también burlarse o escarnecer, como en muchos casos lo hace el “Teatro del Absurdo”, como se evidenciará más adelante. Habiendo denotado la referencia lingüística de la que participan tanto el juego como la representación teatral, considero importante enfatizar en las características que comparten y de qué manera analizaré las obras del “Teatro del Absurdo” desde la categoría del “juego”.

La primera característica del juego es su naturaleza de mundo cerrado. Johan Huizinga, historiador holandés que en su ensayo *Homo ludens* hace evidente la importancia del juego en la construcción cultural de occidente, señala que: “Dentro del campo del juego existe un orden propio y absoluto. He aquí otro rasgo positivo del juego: crea orden, es

orden. Lleva al mundo imperfecto y a la vida confusa una perfección provisional e ilimitada” (25). El juego para Huizinga construye para sí una estructura diferente de la de la realidad, ya que para él éste es ordenado y posee una “perfección provisional”. Si pensamos en las obras de “el absurdo”, el juego no nos parecería tan perfecto y ordenado como lo es para Huizinga si lo viéramos desde el punto de vista de la realidad, mas si entramos en él, nos damos cuenta de que es ordenado en sí mismo, o más bien, es “un desorden limitado” (Bataille, 200) mientras se juega. De allí que tenga normas y reglas específicas que permiten el movimiento del juego. “Todo juego es un sistema de reglas. Estas definen lo que es o no es *juego*, es decir lo permitido y lo prohibido. A la vez, esas convenciones son arbitrarias, imperativas e inapelables” (Caillois, 11) Una obra de “el absurdo” comparte con el juego precisamente que poseen normas propias, en muchos casos arbitrarias e incomprensibles, pero eficaces en el mundo que han construido. Las acotaciones por su parte, desempeñan el papel de instrucciones en cada uno de los textos dramáticos. Para el director de escena son instrucciones claras de cómo representar e iniciar el juego, mientras que para el espectador, que no las conoce, representan una tarea de interpretación significativa y, por ende, de involucramiento. De allí que haya que tener en cuenta en cada obra/juego qué tipo de acotaciones maneja, ya que son ellas las que nos revelan las tareas que deben desempeñar tanto la puesta en escena como el espectador. Por lo tanto, ninguna obra puede ser igual a otra, de la misma manera en que un juego es completamente distinto de otro debido a que “[...] estos se distinguen unos de otros por su espíritu. Y esto no tiene otro fundamento sino que en cada caso prefiguran y ordenan de un modo distinto el vaivén del movimiento lúdico en el que consisten. Las reglas e instrucciones que prescriben el cumplimiento del espacio lúdico constituyen la esencia de un juego” (Gadamer, 150). De allí que tampoco pueda ser relacionado con las normas sociales de la realidad, ya que, a partir de su construcción como mundo cerrado con sus propias normas, no sigue los parámetros de la lógica o del sentido común, por lo que para poder desarrollarse necesita el abandono, por parte del jugador, a las reglas del juego:

De hecho el juego sólo cumple el objetivo que le es propio cuando el jugador se abandona del todo al juego. Lo que hace que el juego sea enteramente juego no es una referencia a la seriedad que remita al protagonista más allá de él, sino

únicamente la seriedad del juego mismo. El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas. (Gadamer,144)

Esta característica es propia de las obras del “Teatro del Absurdo”, ya que quien no se involucra en la obra/juego¹⁵, es porque está buscando algo más allá de la obra misma, es decir, una significación, una moraleja, una explicación externa, que en el caso de los juegos no se obtiene. Un ejemplo de ello son las escondidas; un aguafiestas podría preguntar ¿para qué se esconden si los van a encontrar?, ¿cuál es el objetivo de este juego? De igual manera una obra de “el absurdo” como hemos visto, es criticada desde lo que la subjetividad del espectador espera de ella sin involucramiento alguno en el juego. Esto indica que para una obra/juego es necesario que quien desee ser un jugador se involucre en él de manera seria, es decir, que se deje llevar por las reglas del juego, dado que la obra “no admite ya ninguna comparación con la realidad, como si fuera un patrón secreto para toda analogía o copia. Ha quedado elevada por encima de toda comparación de ese género– y con ello también por encima del problema de si lo que ocurre en ella es real o no” (Gadamer, 156). Georges Bataille, en su libro *La felicidad, el erotismo y la literatura* aclara este aspecto de la siguiente manera:

La naturaleza entera puede ser contemplada como un juego... Esos estallidos extraordinarios, sus infinitas repercusiones, y esa profusión de formas inútiles, brillantes o monstruosas no son solamente juegos en el deslumbramiento de la mente: son *objetivamente* juegos, en la medida en que no tienen finalidad, ni razón. Nada los justifica, salvo la necesidad del juego. (186)

Por lo tanto, una de las características primordiales del juego para Bataille es su inutilidad y falta de finalidad. De allí que el jugador se entregue al juego sin esperar nada a cambio, solo por la necesidad de juego. Esta es precisamente la entrada al juego, el abandonarse a él sin pretensiones o búsquedas de finalidad, es el hecho de involucrarse en el vaivén del juego por satisfacer la simple necesidad de juego, más que por encontrar en ella algún beneficio. Las obras del “Teatro del Absurdo” comparten

¹⁵ Desde este momento me referiré a los textos dramáticos del “Teatro del Absurdo” como obra/juego debido a que enfatiza la relación que estoy llevando a cabo entre juego y representación teatral.

radicalmente esta característica con el juego, ya que quien no se abandona al juego y busca la utilidad de aquellas enunciaciones sin sentido, es aguafiestas y, por lo tanto, no ha entrado al juego.

Ahora bien, ¿quiénes son entonces los jugadores en una obra/juego del “Teatro del Absurdo”? El primero de ellos es el espectador mismo. “Lo que ocurre al juego como tal cuando se convierte en juego escénico es un giro completo. El espectador ocupa el lugar del jugador. Él, y no el actor, es para quien y en quien se desarrolla el juego” (Gadamer, 153). Esto indica que, a pesar de que el espectador parezca no ser pieza clave del juego por el hecho de que no actúa, lo es primordialmente, ya que es para él que se desarrolla el juego escénico. “[...] Para que haya juego no es necesario que haya otro jugador real, pero siempre tiene que haber algún “otro” que juegue con el jugador y que responda a la iniciativa del jugador con sus propias contra-iniciativas” (Gadamer, 149). Un ejemplo de ello es el juego de solitario; el juego como tal está estructurado para que una sola persona lo juegue y, sin embargo, el azar, representado por la computadora que reparte las cartas, es aquel “otro” que responde a las iniciativas del jugador. Esto indica que el juego del “Teatro del Absurdo”, aunque pareciera apartar al espectador de toda comprensión, como juego está supeditado a ese “otro” que no actúa pero es necesario para que el juego se realice debido a que esa es la regla primordial de todo juego teatral.

El otro jugador es la puesta en escena. El director escénico es quien, a pesar de fundarse en el texto dramático (que es la estructura del juego mismo, que analizaremos más adelante), se entrega al juego jugándose a sí mismo junto con los actores que lo representan. Hans Georg Gadamer lo explica de la siguiente manera en el segundo capítulo de su texto *Verdad y método*: “La entrega de uno mismo a las tareas del juego es en realidad una expansión de uno mismo” (Gadamer, 151). En las escondidas, la tarea es esconderse o encontrar a los otros, esa es la estructura del juego; no obstante, quien juega es quien desarrolla las tácticas para cumplir la tarea del juego de acuerdo con su carácter personal. A esto se refiere el hecho de que el juego es la expansión de uno mismo en el juego, a que no todos los jugadores llevarán a cabo las mismas estrategias para lograr la tarea que el juego propone, lo que lo hace interesante. En otras palabras, aunque la obra/juego sea escrita por un dramaturgo y por ende tenga una estructura definida independiente de quienes lo jueguen, permite que mientras el director y los

actores junto con el espectador buscan cumplir con las tareas que el juego les propone, vean la expansión de sí mismos en él y de qué manera ellos en su particularidad pueden representarla o interpretarla. Entonces, aunque existen reglas particulares de acuerdo con cada juego, para Roger Caillois, en el libro *Los juegos y los hombres, la máscara y el vértigo*,

La regla del juego es única: para el actor, consiste en fascinar al espectador, evitando que un error conduzca a ésta a rechazar la ilusión; para el espectador, consiste en prestarse a la ilusión sin recusar desde el principio la escenografía, la máscara, el artificio al que le invita a dar crédito, durante un tiempo determinado como a una realidad más real que la realidad. (Caillois, 38)

En este punto, sabiendo de antemano quienes son los jugadores del juego teatral, cuales son sus instrucciones y cómo este se identifica con la etiqueta del “Teatro del Absurdo”, considero importante enfatizar en qué tipo de estructura tiene cada obra/juego en particular y qué tareas específicas plantean; con lo que comprobaremos que la lectura novedosa que quiero llevar a cabo a las obras de “el absurdo”, es posible y pertinente a través del concepto de “juego” que he señalado. Empecemos este análisis por *La cantante calva* de Eugène Ionesco.

2.2 *La cantante calva* de Eugène Ionesco

Eugène Ionesco nace en 1912 en Stalina, Rumania. Sin embargo, su vida literaria empieza a ser reconocida luego de su traslado a París, donde su primera pieza dramática –*La cantante calva*, escrita originalmente en francés (*La Cantatrice Chauve*)– fue estrenada el 11 de mayo de 1950 en el Théâtre des Noctambules. La obra se publica el 4 de septiembre de 1952 por el Collège de Pataphysique o Colegio de Patafísica¹⁶, academia creada en París en 1948 como contraposición al arte tradicional del Collège de France. Bajo esta firma, se asociaron artistas como Marcel Duchamp, Joan Miró y Boris Vian entre otros, quienes publicaron, en revistas de tiraje muy limitado, textos

¹⁶ “Patafísica” es un término creado por Alfred Jarry, en su novela *Gestas y opiniones del Doctor Faustroll, patafísico*, cuya significación atañe a una ciencia que regula las excepciones, es decir, a lo que se sale del dominio científico y empieza a ser parte del campo de estudio de la imaginación y la fantasía. (<http://usuarios.lycos.es/faustroll/ajarrypatafisaroom.htm>)

experimentales de toda índole incentivando la creación y publicación de un arte diferente al burgués tradicional de su tiempo, al cual criticaban duramente.

Por otra parte, *La cantante calva* surge después de la segunda guerra mundial, justo en el proceso de creación de la que posteriormente será llamada La Unión Europea de Naciones, propuesta por el ministro de Asuntos Exteriores francés, Robert Schuman, el 9 de mayo de 1950. El objetivo de esta unión era "integrar y gestionar en común la producción franco-alemana de carbón y acero. Esta medida de integración económica buscaba desarrollar el acercamiento entre Francia y Alemania, alejando definitivamente el espectro de la guerra en Europa" (<http://www.historiasiglo20.org/europa/antecedentes2.htm>). De allí que no sea casualidad que *La cantante calva*, como obra/juego, se construya como una sátira a lo que se reconoce como convencional y por lo tanto, como construido y en cierto punto falso; entre lo que se encuentran los tratados entre naciones, que, después de una guerra tan cruenta como la segunda guerra mundial, se llevaban a cabo como si las víctimas no hubieran existido y como si las consecuencias de aquellas confrontaciones se repararan con la firma de un papel. Por lo mismo, Ionesco y sus contemporáneos se encontraban en un estado de incredulidad ante estos tratados y, mucho más allá, ante todo el protocolo social que llevaba a los hombres a ser cada vez más superfluos y, por lo tanto, manipulables. Es por esto que en *La cantante calva* de Ionesco es identificable como una denuncia acérrima de las relaciones sociales basadas en la falsedad de los convencionalismos y sus frases construidas por los protocolos.

Ahora bien, el primer elemento que Ionesco utiliza para su sátira es el mundo inglés y su convencionalismo radical fácilmente reconocible. La primera acotación de la obra lo evidencia:

Interior burgués inglés, con sillones ingleses. Velada inglesa. El señor SMITH, inglés, en su sillón y con sus zapatillas inglesas, fuma a su pipa inglesa y lee un diario inglés, junto a una chimenea inglesa. Usa gafas inglesas y un bigotito gris inglés. A su lado, en otro sillón inglés, la señora SMITH, inglesa, zurce

*unos calcetines ingleses. Un largo momento de silencio inglés. El reloj de chimenea inglés hace oír diecisiete campanadas inglesas. (9)*¹⁷

Para el jugador que llamaré “puesta en escena” ésta es la primera pista y dice: “convencionalismo”. Ahora bien, en la representación el espectador puede identificar de inmediato esta pista de acuerdo con qué tanto lo logre el jugador “puesta en escena”, ya que si lleva a cabo esta tarea que el juego le propone, lo hace pensando en cómo mostrarle al espectador, sin decírselo, lo que contiene esta acotación. Es una especie de juego de mímica. Como podemos ver, la pista es “convencionalismo inglés”, los actores y el director piensan cómo representarla y es el espectador quien debe descubrirla para que el juego funcione; si alguno de los dos no cumple con su papel, la sala estará llena de aguafiestas del juego, ya que no se involucrarán en su movimiento.

Otro elemento que es clave dentro de la obra/juego es el problema de la conversación convencional, las frases de cajón y las oraciones aprendidas que eran el pan diario de los escenarios burgueses. Por lo mismo, los diálogos son pistas para los dos jugadores; en ellos se exageran los preconceptos que se repiten constantemente en las conversaciones cotidianas. Es el caso del siguiente diálogo:

SR.SMITH: Tiene facciones regulares, pero no se puede decir que sea guapa. Es demasiado alta y demasiado fuerte. Sus facciones no son regulares, pero se puede decir que es muy guapa. Es un poco excesivamente baja y demasiado delgada. Es profesora de canto. (16)

Quien haya tenido una conversación por más de una hora con otra persona, sabe que mientras se expresen opiniones propias hay cabida para contradicciones como la expuesta. Ahora bien, la pista que se tiene a partir del fragmento anterior es “contradicción”. El espectador está tal vez pensando en qué sucederá después o en si se ha perdido de algo antes; esto de acuerdo con su percepción. No obstante, cuando este tipo de diálogos continúa, como en el siguiente caso, el espectador sabe que el juego le implica una tarea diferente de interpretación:

¹⁷ La edición de que utilizaré en el transcurso del análisis es: *La cantante calva*. Madrid: Alianza Editorial, 1982. Todos los números de página al final de las citas corresponden a esta edición.

Sra. SMITH: ¡Todos los hombres sois iguales! Os pasáis todo el día con el cigarrillo en la boca, o bien os empolváis y os pintáis los labios cincuenta veces al día, cuando no os dedicáis a beber sin parar.

Sr. SMITH: ¿Pero qué dirías si vieses a los hombres hacer como las mujeres, fumar todo el día, empolvarse, pintarse los labios, beber whisky? (20)

Luego de este tipo de reiteraciones de “contradicción” en la obra/juego, se hace evidente que su estructura es, como lo demuestra el fragmento anterior, una sátira a los preconceptos cotidianos burgueses; como que las mujeres son las que se pintan los labios pero no beben whisky o que los hombres todos son iguales y fuman todo el día. No obstante, no es sólo la “contradicción” la que juega un papel importante en este tipo de diálogo, también lo es la creación de expresiones fuera del “sentido común”, que no siempre implican contradicción, pero que contravienen el sistema social que repite fórmulas, uniformando, a través del lenguaje, las formas de expresión; asunto clave en esta obra/juego.

Ahora bien, si la tarea interpretativa del espectador se logra, es decir, si el espectador deja de comparar la disposición de los diálogos dentro de la obra con las normas gramaticales de la realidad y se interna en la estructura misma del juego, ésta comenzará a develarse y, por ende, se concretará el juego. Si esto no se da, el espectador se preguntará qué sentido tiene decir que los hombres se pintan los labios cincuenta veces cuando ellos no deberían hacerlo sino las mujeres y por lo tanto, no logrará dejarse permear por la obra/juego.

Por último, el reloj es un elemento esencial en la obra/juego, debido a que representa la rigidez de las relaciones sociales basadas en la puntualidad, además de darle el ritmo a la obra/juego, como se evidencia en las acotaciones constantes al tema del tiempo. Hay dos aspectos en los que se rastrea con claridad la intervención del reloj en el juego, el primero se evidencia en los fragmentos siguientes que son acotaciones o instrucciones del juego para el jugador “puesta en escena”, en los que las campanadas del reloj vienen acompañadas de silencio o de pausas largas, lo que le da énfasis a su sonido creando expectativa por lo que viene, además de una sensación de paso del tiempo:

Otro momento de silencio. El reloj suena siete veces. Silencio. El reloj suena siete veces. Silencio. El reloj no suena ninguna vez.

[...]El reloj suena cinco veces. Pausa larga.

[...]Un momento de silencio. El reloj toca 2-1.

[...]El reloj suena todo lo que quiere. Muchos instantes después la señora y el señor MARTIN se separan y vuelven a ocupar sus asientos del comienzo. (14-16-32-39. Subrayado mío.)¹⁸

Otro de los aspectos en los que se rastrea la importancia del reloj en la obra/juego, es el hecho de que gracias a él se crea sorpresa y conmoción real en el espectador. Un ejemplo de ello es la siguiente situación que inicia de la siguiente manera: *El diálogo que sigue debe ser dicho con una voz lánguida, monótona, un poco cantante, nada matizada* (27). Ante esta tarea, el jugador “puesta en escena” tiene la libertad de expandirse a sí mismo en juego, ya que acotaciones como “nada matizada” dan sólo una pista acerca de cómo este jugador puede crear un ambiente de monotonía, pero es él quien debe generarlo. Llegando al final del diálogo, el tedio y la monotonía se hacen cada vez más asiduas a través de la siguiente instrucción: *Un momento de silencio bastante largo... El reloj suena veintinueve veces* (35). Esta instrucción es a su vez para el jugador “puesta en escena”, ya que además de generar un ambiente tedioso y monótono, debe llevar al espectador a la siguiente reacción: *El reloj suena una vez, muy fuertemente. El sonido del reloj debe ser tan fuerte que sobresalte a los espectadores* (35). Como se puede comprender, si el tedio y la monotonía no llevan al público a un sopor para luego sobresaltarlo con la campana del reloj, “puesta en escena” habrá fallado en la tarea que el juego le propone y tal vez el espectador decida retirarse del recinto porque la obra le resulta excesivamente tediosa. Entonces, el reloj no es solamente un objeto que está allí como parte de la decoración inglesa que propone Ionesco, sino que es un elemento que proporciona pistas para el juego durante las primeras cinco escenas.

¹⁸ Como se evidencia en la frase subrayada, el jugador “puesta en escena” tiene la posibilidad de crear y decidir en este juego. ¿Cuántas campanadas produce el reloj o de qué forma va a sonar? El juego mismo deja la libertad de extensión de sí mismo al jugador, y no solo con respecto a las campanadas del reloj sino en cuanto a acciones de los personajes, como en los siguientes casos: “SRA. SMITH: *(se arrodilla sollozando, o no lo hace)*” (74) / “*(Abraza o no abraza a la SRA. SMITH)*” (73).

Hasta este punto, la obra/juego va en una misma línea; los convencionalismos transformados por la lógica de la contradicción, el trastrocamiento del “sentido común” del lenguaje y la creación de ambientes (tediosos, monótonos, lentos, que generan sorpresa) basados en el sonido del reloj. Sin embargo, la escena VI es desconcertante, ya que lleva al extremo tanto la evidencia de la estructura del juego como el papel de los dos jugadores. En esta escena, es el juego mismo el que se burla de sus jugadores. Todo inicia con la siguiente acotación al final de la escena V: *El reloj suena aún varias veces. MARY, de puntillas, y con un dedo en los labios, entra lentamente en escena y se dirige al público* (35) Ya en la escena VI, el discurso de MARY no es una explicación que revele a qué se refiere lo que se ha visto en la anterior escena y qué se puede entender de ello, sino que es una aclaración del juego, es decir, una especie de meta-explicación de su estructura contradictoria y anti-convencionalista:

Isabel y Donald son ahora demasiado dichosos para que puedan oírme. Por lo tanto, puedo revelar a ustedes un secreto. Isabel no es Isabel y Donald no es Donald. He aquí la prueba: la niña de que habla Donald no es la hija de Isabel, no se trata de la misma persona. La hija de Donald tiene un ojo blanco y otro rojo, exactamente como la hijita de Isabel. Pero en tanto que la hija de Donald tiene un ojo blanco a la derecha y el ojo rojo a la izquierda, la hija de Isabel tiene el ojo rojo a la derecha y el ojo blanco a la izquierda. En consecuencia, todo el sistema de argumentación de Donald se derrumba al tropezar con este último obstáculo que aniquila toda su teoría. A pesar de las coincidencias extraordinarias que parecen ser pruebas definitivas, Donald e Isabel, al no ser padres de la misma criatura, no son Donald e Isabel. Es inútil que él crea que es Donald: se equivocan amargamente. Pero ¿quién es el verdadero Donald? ¿Quién es la verdadera Isabel? ¿Quién tiene interés en que dure esta confusión? No lo sé. No tratemos de saberlo. Dejemos las cosas como están [...] Mi verdadero nombre es Sherlock Holmes. (38)

A partir de esta escena, el espectador es sorprendido por el juego mismo. Para el espectador de esta obra/juego es difícil concebir el porqué un personaje que es MARY

dice ser Sherlock Holmes y va a explicar que todo lo que se ha mostrado con anterioridad es falso y que hay alguien que tiene el interés en que esta confusión perdure (personaje que no aparece nunca en la obra). Esta pista falsa es importante para el juego, ya que a través de ella el foco del espectador va a cambiar creándole nuevas expectativas de la obra; una puede ser que existe alguien que ha fraguado esta confusión entre Donald e Isabel, otra que MARY es un personaje comodín/investigador privado que será clave al final resolviendo el dilema (cuando eso no sucede) o simplemente que MARY es un personaje que explica cómo el convencionalismo de la teoría planteada por Donald tiene, como toda regla, su excepción. ¿Cuál de estas respuestas es la correcta? Efectivamente el arte, como el juego, tiene un exceso de significación, es decir, que todas las respuestas pueden ser correctas; sin embargo, como lo dice Gadamer, estas posibilidades de lectura son creadas por el juego mismo y no obstante el espectador, que es su intérprete, se extiende a sí mismo en el juego, optando por cualquier posibilidad de interpretación de acuerdo con su personalidad y su contexto. Desde la escena V se muestra cómo la estructura del juego no es lineal y no pretende serlo, sino que la estructura del mismo es libre para cambiar las reglas cuando lo crea necesario, a lo que debe acostumbrarse tanto el espectador como el jugador “puesta en escena”; esto es lo que lo hace diferente, interesante y definitivamente poco “convencional”.

Entre la escena VIII y la X, aparece un personaje distinto que vuelve a refrescar el juego; es EL BOMBERO, que resulta ser una especie de amante de MARY. EL BOMBERO produce un cambio en las relaciones dándole nuevas posibilidades al juego y en especial al jugador “puesta en escena”. Estas escenas, aunque mantienen el tono contradictorio y trastocador del “sentido común” de las anteriores; no poseen acotaciones referentes a pausas o silencios prolongados como las anteriores, por el contrario, tienen bastantes diálogos y un manejo actoral mucho más evidente. El ambiente, por su parte, es completamente distinto, mucho más gracioso y movido con diálogos constantes. Un ejemplo de ello son las historias que le piden narrar a EL BOMBERO:

EL BOMBERO: Pues bien, allá va. (*Vuelve a toser y luego comienza con una voz a la que hace temblar la emoción*) “El perro y el buey”, fábula experimental:

una vez otro buey le preguntó a otro perro: ¿por qué no te has tragado la trompa?

Perdón, contestó el perro, es porque creía que era elefante.

SRA.MARTIN: ¿Cuál es la moraleja?

EL BOMBERO: Son ustedes quienes tienen que encontrarla.

SR. SMITH: Tiene razón.

SRA. SMITH: (*Furiosa*) Otra.

(69)

Es bastante interesante el vuelco que se produce en este fragmento y en otros en el transcurso de estas escenas, ya que es una especie de meta-texto en el que el juego mismo confronta al espectador: primero, porque la historia que cuenta EL BOMBERO, al igual que la obra/juego, es contradictoria y extraña, segundo, porque en el teatro tradicional toda historia debe tener una moraleja o significado, entonces EL BOMBERO resuelve este problema haciéndoles caer en cuenta de que son ellos quienes deben encontrarla, de la misma forma en que el juego propone al espectador que sea él quien descifre la estructura de la obra/juego y se involucre en él, y en tercer lugar, porque el que oye la historia decide (furiosamente) que le cuenten otra historia ya que prefiere que todo quede completamente claro cuando va al teatro. Este es entonces un desafío que el juego le hace al espectador a que deje de esperar la moraleja en la obra/juego y se disponga a encontrarla por él mismo, lo cual es su tarea.

Finalmente, llega la última escena en la que el lenguaje, que ha sido trastocado al transcurrir de la obra/juego, se rompe finalmente en aliteraciones constantes y juegos de sonido. En el principio de la escena, los diálogos son frases y dichos cotidianos que se expresan desde un lenguaje diferente a como se dicen comúnmente. Luego de proferir varias de estas expresiones, el juego da instrucciones muy claras al jugador “puesta en escena” acerca de lo que va a ocurrir más adelante:

Después de la última réplica del SR.SMITH los otros callan durante un instante, estupefactos. Se advierte que hay cierta nerviosidad. Las campanadas del reloj son más nerviosas también. Las réplicas que siguen deben ser dichas al principio en un tono glacial, hostil. La hostilidad y nerviosidad irán aumentando. Al final de esta escena los cuatro personajes deberán hallarse en

pie, muy cerca los unos de los otros, gritando sus réplicas, levantando los puños, dispuestos a lanzarse los unos contra los otros. (93)

El jugador “puesta en escena” tiene la responsabilidad entonces de crear ese ambiente de hostilidad y nerviosismo que no ha visto el espectador en las anteriores escenas. En este caso, vuelve a ser importante el sonido de las campanadas del reloj que dan paso a los diálogos aliterados que son finalmente los que cierran la obra:

SR.SMITH: Cacatúas, Cacatúas, Cacatúas, Cacatúas, Cacatúas, Cacatúas, Cacatúas, Cacatúas, Cacatúas, Cacatúas.

SRA. SMITH: ¡Qué cagada, Qué cagada, Qué cagada, Qué cagada, Qué cagada, Qué cagada, Qué cagada, Qué cagada, Qué cagada, Qué cagada, Qué cagada, Qué cagada!

SR. MARTIN: ¡Qué cascadas de cagadas, Qué cascadas de cagadas, Qué cascadas de cagadas, Qué cascadas de cagadas, Qué cascadas de cagadas.

(93-4)

(Todos juntos, en el colmo del furor, se gritan los unos a los oídos de los otros. La luz se ha apagado. En la oscuridad se oye, con un ritmo cada vez más rápido)

TODOS JUNTOS: ¡Por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí!

(98)¹⁹

De esta manera, la obra/juego terminaba con una confusión atroz para el espectador. Sin embargo, cada una de estas palabras aliteradas y de las expresiones nerviosas y alteradas de los actores tenían una carga de sentido interesante en cuanto a la denuncia del lenguaje como conjunto de cánones y expresiones convencionales repetitivas. Años después de las primeras representaciones de esta obra/juego, Ionesco decide escribir una última instrucción que cambia el juego: “*(Las palabras dejan de oírse bruscamente. Se*

¹⁹ Debido a la similitud entre el idioma español, como lengua romance, con el idioma francés, la traducción de este tipo de aliteraciones no cambia demasiado: “Kakatoes/ Quelle cacade/ Quelle cascade de cacades/C’est pas par lá, c’est par ici” (Ionesco, 1954, 51-53).

encienden las luces. El señor y la señora MARTIN están sentados como los SMITH al comienzo de la obra. Ésta vuelve a empezar, esta vez con los MARTIN, que dicen exactamente lo mismo que los SMITH en la primera escena, mientras baja lentamente el telón)” (98-9). Esta instrucción nos muestra la conclusión de la obra/juego, aunque no lo parezca, ya que nos permite comprender lo intercambiables que somos cuando el lenguaje convencional permea nuestras relaciones interpersonales y cómo nuestras expresiones son repeticiones de las expresiones de otros.

Luego de llevar a cabo este análisis de *La cantante calva* de Ionesco, logré identificar que en la base de su estructura se encuentra una sátira al “convencionalismo”, esto evidenciado en los escenarios, diálogos y ambientes en los que se desarrolla, en principio, pausados y monótonos, para luego aumentar su velocidad con el objetivo de que su final sea mucho más contundente y estremecedor. Ahora bien, no concibo una obra en la que su forma y fondo se encuentren escindidos, considero que la obra/juego a partir de estos elementos permite al espectador reconocer no solo cómo está construido el juego, sino que le da herramientas para su interpretación. “La interpretación es en cierto sentido una recreación, pero ésta no se guía por un acto creador precedente, sino por la figura de la obra ya creada, que cada cual debe representar del modo como él encuentra en ella sentido” (Gadamer, 165). Entonces el espectador, luego de jugar y a partir de los elementos que la obra misma le dio—reglas, tareas e instrucciones—debe darle un sentido. De allí que para mí sea inconcebible que un crítico cierre las posibilidades de interpretación de una obra, mostrando que la obra significa esto o aquello conforme a lo propuesto por Jacques Derrida en su ensayo “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”:

Si la totalización ya no tiene entonces sentido, ello no es debido a que la infinitud de un campo no pueda ser cubierta por una mirada o por un discurso finito, sino porque la naturaleza del campo —a saber, el lenguaje y un lenguaje finito— excluye la totalización: este campo es, en efecto, el de un *juego*, es decir, el de sustituciones infinitas en el cierre de un conjunto finito. (29)

Esto indica que cerrar una obra, es decir, limitar las posibles miradas totalizando su sentido o significado no es posible y menos en una obra de “el absurdo” debido a que el

juego permite “sustituciones infinitas”, y mi interpretación sería precisamente un discurso finito que sería capaz de totalizar la infinitud de las posibilidades que abre el juego pero desde mi perspectiva. Esa totalización tanto de conceptos como de expresiones es precisamente lo que en mi concepto *La cantante calva* critica, ya que en la obra se hace evidente cómo los prejuicios que se denominan en muchos casos como “sentido común”, no nos permiten una expresión lo suficientemente coherente y sin embargo no dejamos de repetirlos y perpetuarlos. En el caso de este análisis, la idea de que el crítico es capaz de cerrar una obra mostrando al lector su sentido o una única interpretación, como lo es el caso de la etiqueta de “Teatro del Absurdo”, sería una de aquellas concepciones pre juiciosas que no quiero repetir. Por lo mismo, dejo abierta la obra, mostrando eso sí, su estructura y cómo puede identificarse con el juego como también lo hace con el concepto de “el absurdo”, como he explicado con anterioridad.

2.3 El montaplatos de Harold Pinter

Harold Pinter nació en el este de Londres el 10 de octubre de 1930 y es conocido como un dramaturgo prolífico por el hecho de haber escrito veintinueve obras en el transcurso de su vida iniciando con *The room (La habitación)* y *The Dumb Waiter (El montaplatos*²⁰), publicadas en 1957. Esta última obra fue estrenada en el Teatro Hampstead Club de Londres²¹, el 21 de enero de 1960. Por otra parte, Pinter fue conocido como un activista político recalcitrante, que manifestó su descontento en especial con Estados Unidos y su política violenta y de abuso de poder tanto en la guerra de Corea (1950-1953) como en la guerra de Vietnam más adelante (1965-1975). Como es bien sabido, la guerra de Corea comienza después de la Guerra Fría entre Estados Unidos, la Unión Soviética y la República comunista China, los cuales, aprovechando el conflicto territorial entre Corea del Sur y Corea del Norte, intervienen con armas de última tecnología mostrándose como los aliados, cuando lo que quieren es tener el dominio del continente asiático. Esto vuelve a repetirse en la guerra de Vietnam, que inicia como una confrontación entre Vietnam del Sur y Vietnam del Norte, divididas en la Convención de Ginebra de acuerdo a los intereses imperialistas de

²⁰ Otra traducción del título *The Dumb Waiter* al español es “El mesero tonto”.

²¹ Este teatro fue inaugurado en 1959 y su objetivo fue promocionar nuevas formas de escritura en Inglaterra.

Francia, en la que, Estados Unidos, preocupado de que países comunistas como Rusia y China se aliaran como vecinos estratégicos en esa zona del globo terráqueo, interviene en la guerra a favor de Vietnam del sur, utilizando toda clase de artilugios contra los derechos humanos. El tema aquí es que tanto Estados Unidos como la Unión soviética, manejan como marionetas a los otros estados, escondiéndose bajo la máscara de los “aliados”, para llevar a cabo la confrontación que no termina aún entre el capitalismo y el comunismo, sin que les importen las muertes que dejan a su paso.

Por esta y otras razones, al hacerse acreedor en el año 2005 del Premio Nobel de Literatura, en su discurso titulado “Art, Truth & Politics” (Arte, verdad y política), Pinter hace evidente su denuncia de todas las estratagemas que desde siempre el poder (en especial el poder capitalista de Estados Unidos, sin desconocer el papel de la Unión soviética en las confrontaciones) ha utilizado para perpetuarse sin tener en cuenta la destrucción que genera para lograrlo.²² Es por esto que para el autor de *El montaplatos* el arte es una herramienta de denuncia ante la arbitrariedad inaudita del poder y su injusticia; lo que se empeñó en denunciar ante la opinión pública mundial durante toda su vida.

Ahora bien, a diferencia de *La cantante calva*, *El montaplatos* no es una obra/juego cómico/satírica. Por el contrario, es un juego que tiende hacia el suspenso de “el absurdo” y por lo mismo, su estructura está permeada por la incertidumbre, por el desconocimiento de quién está tras el mundo y de quién está a cargo del poder. No obstante, como he dicho con anterioridad, cada juego tiene un manejo distinto de aquellos elementos y por lo mismo, su estructura específica debe ser analizada con más profundidad.

Para empezar, la descripción del lugar en el que se realizará la representación es detallada exhaustivamente por la obra/juego desde sus primeras palabras: “Habitación en un sótano, en algún lugar de Birmingham. Es una noche de otoño. Hay dos puertas a derecha e izquierda, respectivamente, de la pared de foro. En el centro de la pared se ve

²² Para quien esté interesado en ahondar en el discurso de Harold Pinter:
http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html

una saliente que luego resulta ser un montaplatos” (119²³). Ésta es la primera instrucción para el jugador “puesta en escena” y, como es evidente, es una tarea que le permite extenderse a sí mismo en el juego, ya que, ¿cómo lograr que el lugar se vea como un sótano en otoño en algún lugar de Birmingham, además de impedir que se descubra desde el principio que aquella saliente es un montaplatos? Ésa es una tarea que el juego propone al jugador “puesta en escena” y que éste debe cumplir a cabalidad con el propósito de involucrar desde el principio al espectador.

Ahora bien, la obra/juego no está dividida en escenas y sólo tiene dos personajes, BEN y GUS. Los diálogos revisten desde el principio una relación laboral particularmente incierta entre los personajes a partir de expresiones como

GUS: Espero que este trabajo no sea muy largo.

[...] GUS: ¿A qué hora tienen que llamar?

BEN: ¿Pero qué te pasa? Puede ser a cualquier hora. Cualquiera.

[...] BEN: ¿No tienes días libres?

GUS: Sólo cada quincena.

BEN: (Bajando el diario): ¡Es el colmo! Cualquiera pensaría que trabajas todos los días. ¿Cuántas veces nos dan un trabajo? ¿Una por semana? ¿Y de qué te quejas?

GUS: Sí, pero tenemos que estar listos, ¿no es cierto? No es posible salir de casa por si llaman. (121, 122 y 123)

Este tipo de diálogos hace evidente desde el principio que el trabajo que tienen estos dos personajes es esclavizante y eventual. Ante estas pistas el espectador empieza a pensar seguramente en qué tipo de trabajo es el que estos dos personajes tienen, lo que indica que el juego quiere crear una duda que mantenga al espectador, desde el principio, atento a cualquier referencia al asunto.

El juego prosigue con pistas para el espectador como las siguientes:

²³ La edición que utilizaré en el transcurso de este análisis es: *El cuidador; El amante; El montaplatos*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1965.

GUS: [...] ¿Recuerdas el último sitio en que trabajamos? La última vez...
¿Dónde era? Allí por lo menos había aparato de radio. No, en serio. No parece preocuparle mucho nuestro confort estos días. (124)

Esta obra/juego, por lo tanto, quiere poner en contexto al espectador progresivamente, mostrándole poco a poco a qué se refiere. En el fragmento anterior se habla de un “sitio anterior”, es decir que estos dos personajes ya han venido trabajando juntos desde hace algún tiempo. También se le dice al espectador que “alguien”, que se deduce es el jefe, no está interesado en el confort de sus empleados, ya que no parece proveerles garantías básicas como la comida o el descanso. Con estas pistas el espectador se da cuenta de que el trabajo de estos personajes es poco usual.

Por otra parte, hay una especie de dualidad entre BEN y GUS. GUS, está constantemente haciendo preguntas, mientras que BEN parece ser el “más antiguo” y las responde un tanto fastidiado. GUS por su parte, como hemos visto, aún no conoce del todo la dinámica de su trabajo, ya que no solamente se queja de la falta de confort, sino que es quien desea salir de aquel lugar, además de ser quien pregunta cosas triviales:

GUS: [...] Eh... ¿Es viernes hoy? Mañana será sábado

BEN: ¿Y qué?

GUS: (*Emocionado*): Podríamos ir al club Villa, a ver el partido”. (126)

La obra/juego en este punto se torna algo monótona, ya que GUS está todo el tiempo anhelando algo más allá de la realidad del sótano, mientras BEN le recuerda que eso es todo lo que tienen y que hay que acostumbrarse a ello. Luego, “por debajo de la puerta derecha aparece un sobre. Gus lo advierte. Se levanta y lo mira” (127). Aquel sobre es el primer detonante de la historia, ya que produce una nueva incertidumbre mucho más grande al espectador, sobre todo cuando sabe que en el sobre no hay ninguna carta, sino solamente doce fósforos. Después de sobreponerse al asombro por el contenido del sobre, “Gus lo mira, se guarda los fósforos en un bolsillo, va hasta la cama y saca un revólver de debajo de la almohada” (128). Hasta este punto el espectador ignoraba qué tipo de trabajo efectuaban estos dos personajes, sin embargo, cuando GUS saca el

revólver de debajo de la almohada, se entiende que es un trabajo referente a la intimidación, esto explica porqué aquel jefe parece ser tan esquivo a sus empleados.

Como se puede ver hasta este momento, esta obra/juego lleva al espectador, como a un investigador privado, a encontrar pistas y unir las como en un rompecabezas, lo que la hace interesante y a la vez tensionante, a la manera en que los juegos de misterio llevan a sus jugadores a extenderse en el juego, involucrarse en él y utilizar herramientas de interpretación que les permitan llegar a la solución del enigma que el juego plantea.

Después de que el espectador ha empezado a descubrir que existe alguien más aparte de estos dos personajes, cuyo rostro o intenciones no son reveladas y sólo se manifiestan a partir del sobre bajo la puerta, la obra/juego suministra una pista al respecto: Wilson.

GUS: [...] En fin, espero que si viene tenga un chelín encima. Le corresponde tenerlo. Después de todo, ésta es su casa, y pudo haberse fijado si había gas para una taza de té.

BEN: ¿Qué es eso de que ésta es su casa?

GUS: ¿Y qué? ¿No lo es?

BEN: A lo mejor solamente la ha alquilado. No hace falta que sea suya.

GUS: Yo sé que lo es. Apostaría a que es dueño de la casa entera. Ni siquiera se preocupa ya de que haya gas.

(Se sienta en el lado derecho de su propia cama) La casa es suya, ¡claro que sí! Recuerda los otros lugares. Vas a esta dirección y encuentras una llave, encuentras una tetera, nunca ves a nadie... (Pausa) ¡Ah! Nadie oye nada. ¿Lo has pensado alguna vez? Nunca se quejan de nosotros, ¿no es cierto?, porque hagamos mucho ruido ni cosa parecida. Jamás ves un alma, ¿no es así?, salvo el tipo que viene. ¿Te has dado cuenta? (...) Todo lo que podemos hacer es esperar, ¿no es cierto? La mitad de las veces, ese Wilson ni siquiera se molesta en venir personalmente.

BEN: ¿Para qué? Es un hombre ocupado. (132-33)

Como se evidencia, el nombre Wilson no nos dice mucho; sin embargo los reproches de GUS le permiten al espectador darse cuenta de que es él quien desconoce la situación,

mientras BEN, aunque la conoce, no la descubre a su compañero haciéndose a la vez misterioso, como un personaje doble cuya personalidad no ha sido completamente develada. El carácter de BEN, por lo tanto, debe ser matizado por el jugador “puesta en escena”, ya que es él quien debe, conforme a la estructura del juego, develar poco a poco las pistas que lleven al espectador a sorprenderse con cada situación y no que desde el principio conozca la condición del personaje o sus intenciones.

Hasta este punto, se puede ver que *El montaplatos* es una obra referente a las relaciones de poder, tanto entre un “alguien” que es quien detenta la autoridad, como entre compañeros, en cuanto a quién es el más cercano y conoce más a ese “alguien”. Ahora bien, no es extraño que el tema del poder esté siendo tratado por Pinter, ya que los años cincuenta y sesenta en Europa, son años en los que las dinámicas del poder están siendo evidenciadas a través de las guerras, de los enmascaramientos de las verdaderas intenciones de quienes dicen pretender “apoyar” a un pueblo, cuando en realidad contribuyen a su destrucción, como es el caso de Vietnam y Estados Unidos. No obstante, ¿quién está detrás de Estados Unidos o Vietnam, quién es el hombre que detenta el poder?, nunca se sabe, como tampoco llega a saberse nunca en *El montaplatos* quién es ese “alguien”.

Luego, cuando las preguntas de GUS se hacen más frecuentes y BEN demuestra más asiduamente su descontento con ellas, llega el punto culminante de esta obra/juego; cuando el saliente en la pared resulta ser un montaplatos desde el cual “alguien” hace pedidos como para un restaurante; el primero de ellos es: “Dos chuletas doradas con papas fritas. Dos budines de sagú. Dos téis sin azúcar” (135). GUS, ante esta petición de alimentos que estos dos personajes en un sótano sin siquiera gas para hacer el té no tienen la capacidad de suplir, está completamente sorprendido e inquieto mientras que BEN, intenta dar una explicación coherente a todo lo que sucede aunque no la tenga:

BEN (*rápidamente*) No, no es extraño. Probablemente hubo un café aquí... y nada más. Arriba. Estas cosas cambian de mano muy rápidamente.

GUS: ¿Un café?

BEN: Si

GUS: ¡Ah! ¿Quieres decir que ahí debajo estaba la cocina?

BEN: Sí, estas casas cambian de mano de la noche a la mañana. Entran en liquidación. Los dueños del negocio, ¿sabes?, llegan a la conclusión de que no produce lo bastante y se mudan.

GUS: ¿Luego los que estaban aquí descubrieron que no ganaban lo suficiente y se fueron?

BEN: ¡Por supuesto!

GUS: MUY BIEN, PERO ¿QUIÉN ES EL DUEÑO AHORA?

Silencio.(135.Subrayado mío)²⁴

Si bien habíamos dicho que BEN es un personaje que sospechosamente justifica las situaciones extrañas que suceden para que GUS no conjeture demasiado acerca de lo insólitas que resultan, ante la pregunta ¿QUIÉN ES EL DUEÑO AHORA? no tiene más remedio que quedarse en silencio, lo que indica que este es un punto de ruptura y una pista para el juego. La frase subrayada en la cita anterior es importante no sólo por el mismo hecho de ser una de las únicas dos frases que aparecen en letras mayúsculas en la obra, sino porque también permite a los jugadores involucrarse en el juego. Para el jugador “puesta en escena” esta frase le permite extenderse en el juego de una manera vital, debido a que las mayúsculas podrían connotar bastantes cosas de acuerdo con el objetivo que este jugador se proponga y, como el juego no tiene instrucciones/acotaciones para esta frase, mucho más. Una opción para la representación podría ser que el tono de voz de GUS se volviera más fuerte y que tuviera un énfasis especial, otra podría ser un corte de luces que enfatizara en la frase dicha por GUS entre otras iniciativas posibles. Por otra parte, para el espectador la frase subrayada en la cita anterior es una clave para interpretar el texto, por lo mismo, si hay un énfasis especial en ella por parte del jugador “puesta en escena”, el espectador podrá encontrar un punto base para darle sentido a la obra/juego. Una de las opciones de interpretación que podría elegir el espectador hasta este momento es ver en la obra un problema de poder, enfatizando en que quien detenta el poder nunca muestra quién es en realidad y por lo mismo pide mucho más de lo que es posible dar a sus sometidos; mientras que otra de las opciones de interpretación podría ser que BEN conoce al jefe y que éste le

²⁴ La frase que he subrayado, en la versión original de *El montaplatos* en inglés, titulada *The Dumb Waiter* y publicada en la antología *Harold Pinter: Plays 1* por Faber and Faber en Londres, en 1991, se encuentra a su vez en letras mayúsculas de la siguiente manera: GUS: WELL, WHO'S GOT IT NOW? (132)

proporciona instrucciones en “clave de restaurante” para que su compañero no se entere de lo que significan. No obstante, cualquiera que sea la opción interpretativa del espectador, la obra como tal enfatiza en el problema del poder, es decir, acerca de ¿quién es realmente el dueño o quien ejerce el dominio? Y cómo éste no deja ver su verdadero rostro, más bien, solo se deja conocer a través de terceros.

Ahora bien, luego de que el montaplatos ha descendido y BEN y GUS han leído la nota en él, BEN le propone a GUS que le envíen algo a quien ha expedido la nota, por lo que GUS busca en su maleta y pone en el montaplatos todo lo que tiene para su propia alimentación con el fin de cumplir con algo del pedido que ha hecho aquel “alguien” en el piso de arriba. GUS descubre un tubo por el cual puede hablar a ese “alguien” y lo hace demandando tiempo para enviar el pedido, lo que hace enfurecer a BEN. Sin embargo, luego de esto BEN parece tener una especie de conversación con ese “alguien”:

Gus mira a Ben, y luego habla por el tubo

GUS: ¡La despensa está vacía!

BEN: Dame eso. *(Toma el tubo y se lo lleva a la boca; habla con gran deferencia)* Buenas noches. Lamento... incomodarlos, pero nos pareció mejor hacerles saber que no nos queda nada. Mandamos todo lo que teníamos. Aquí abajo no hay más comida. *(Se lleva el tubo despacio al oído)* ¿Qué? *(Se lo pone en la boca)* No, mandamos todo lo que teníamos. *(Se lleva el tubo al oído y escucha. Luego lo lleva a la boca)* Siento mucho que tenga que decirme eso. *(Vuelve a ponerse el tubo en el oído y escucha. A Gus)* El pastel de coco estaba rancio. *(Escucha. A Gus)* El chocolate estaba derretido. *(Escucha. A Gus)* La leche estaba agria. [...]

BEN: *(escuchando)*: Los biscochos tenían hongos. *(Mira furibundo a Gus)* Bueno, lamentamos mucho eso. *(Se lleva el tubo al oído)* Si, por supuesto. Claro, claro. Enseguida. (141-42)

Luego de esta conversación BEN le dice a GUS que el “alguien” de arriba le ha dicho que deben encender la pava y hacer té a pesar de que no hay gas. Este es un punto importante de la obra, ya que es muy extraño que sólo BEN pueda escuchar la voz de

aquel “alguien”, ya que cuando GUS habla no escucha nada del otro lado del tubo. Además, luego de esta conversación BEN se siente completamente nervioso y comienza a darle instrucciones de trabajo a GUS, cuando lo que supuestamente ha estado en juego es qué tipo de plato pide el “alguien” de arriba²⁵; por lo mismo, el espectador empieza a sospechar que el mensaje que BEN recibió no trataba solamente de preparar té, sino que hay algo referente a GUS que BEN ha ocultado. De allí que GUS empiece a sospechar que algo anda mal:

GUS: (*febril*): Te lo dije. (*Ben lo golpea con ira en un hombro. Violentamente*)

Bueno, ¿para qué está haciendo todos estos juegos? Eso es lo que quiero saber.

¿Para qué lo hace?

BEN: ¿Qué juegos?

GUS: (*apasionadamente, avanzando*): ¿Para qué lo hace? Rendimos nuestras pruebas, ¿no es verdad? Las aprobamos perfectamente ¿no es cierto? Las dimos juntos ¿recuerdas? Hemos demostrado que somos capaces. Cumplimos siempre con el trabajo. ¿Para qué hace esto? ¿Qué se propone? ¿Para qué todo este juego? (*Detrás de ellos, baja el montaplatos por el hueco. El ruido viene acompañado esta vez por un silbido estridente. Gus corre a la abertura y toma la nota. Leyendo*) “¡Scampi!” (*Arruga la nota, toma el tubo, saca el pito, lo sopla y habla*) ¡NO NOS QUEDA NADA! ¡NADA! ¿ENTIENDE? (146)

El giro que toma la obra/juego en este punto es muy interesante, ya que es, como la escena VI de *La cantante calva*, una explicación que el juego hace de sí mismo. En principio, GUS reconoce que lo que está sucediendo es un juego que están efectuando sin que él sepa de qué se trata. El espectador por su parte, puede estar en esa misma posición sintiendo que están jugando *con* él, ya que desconoce por completo lo que sucede y quién está detrás del montaplatos o del sobre bajo la puerta. Sin embargo, BEN, que es el otro jugador, aunque conoce las instrucciones de trabajo y qué es lo que parece va a suceder, se niega a reconocerlo o a dar explicaciones debido a que también desconoce un tanto el porqué de la situación. De igual forma, el jugador “puesta en

²⁵ Más adelante enfatizaré qué tipo de instrucciones de trabajo le da BEN a GUS, ya que éstas se articulan con el final de la obra/juego.

escena” aunque conoce cómo termina la obra, no sabe del todo cuál es la situación que el juego plantea y sin embargo sabe mucho más que el espectador.

Por otra parte, la segunda frase que aparece en mayúsculas en la obra/juego es la frase subrayada “¡NO NOS QUEDA NADA! ¡NADA! ¿ENTIENDE?”. Para el jugador “puesta en escena” es mucho más sencillo saber qué tipo de reacción debe tener GUS en esta frase, ya que GUS ha venido develando su descontento con la situación, por lo que seguramente su tono de voz será agitado y de reclamación. No obstante, el juego permite de nuevo que el jugador “puesta en escena” se extienda en el juego y decida de qué manera dará a entender la importancia de esta frase al espectador. Ahora bien, el espectador puede entender esta frase como una abierta emancipación por parte de GUS a ese “alguien” luego de que, a pesar del descontento de GUS con el juego, manda una nota pidiendo un “scampi”²⁶. Esta frase en mayúscula muestra que GUS ha empezado a entender de qué se trata el juego, por lo que luego de reclamar al “alguien” de arriba que lo ha dado todo por su trabajo, empieza a bajar la voz con una especie de resignación, mientras BEN pretende que nada está pasando y lee de nuevo el diario. La actitud de BEN es la de un cómplice de la injusticia, que sabe lo que sucede pero calla. Pinter, a partir de este personaje, muestra cómo la dinámica del poder necesita siempre de un cómplice infiltrado, es decir, de alguien que, queriendo ser fiel al jefe creyendo que éste lo recompensará, resiste todas sus infamias dejando cualquier tipo de lealtad hacia su propio compañero o hermano. De allí que esta obra sea una denuncia clara tanto contra el poder mismo, como contra quienes se dejan manipular por él.

Al final de la obra/juego, luego de que GUS va al baño y BEN habla por el tubo diciendo que todo está listo y que están preparados para el trabajo, sucede lo siguiente, que es la última acotación del juego:

Se abre de golpe la puerta derecha. Ben se vuelve. Entra Gus trastabillando. Está despojado del saco, el chaleco, la corbata y el revólver. Se detiene con el cuerpo agachado, los brazos a los lados; levanta la cabeza y mira a Ben. Sigue un largo silencio y ambos se contemplan mientras cae el telón. (147)

²⁶ Plato italiano bastante exclusivo, elaborado a partir de un crustáceo llamado “cigala”.

En consecuencia, se hace pertinente resaltar cuáles eran las instrucciones del trabajo de estos dos personajes, que no había enfatizado con anterioridad por el hecho de que son claves para el cierre de esta obra/juego. Las instrucciones empiezan de la siguiente manera:

GUS: Me coloco detrás de la puerta.

BEN: Si llaman a la puerta, no contestas.

GUS: Si llaman a la puerta no contestas.

BEN: Pero no llamarán a la puerta.

GUS: Y yo, por lo tanto, no contestaré.

BEN: Cuando el tipo entre...

GUS: Cuando el tipo entre...

BEN: Cierras la puerta después que haya pasado.

GUS: Cierras la puerta después que haya pasado.

BEN: Sin hacer notar tu presencia.

GUS: Sin hacer notar mi presencia.

BEN: Él me verá y vendrá hacia mí.

GUS: Él te verá e irá hacia ti.

BEN: A ti no te verá. (143)

Efectivamente, al final de la obra/juego nadie golpea a la puerta, pero sí entra un hombre que resulta ser el mismo GUS, que como vemos, parece ser con quien BEN debe efectuar el trabajo. Entonces, en principio, es evidente luego del análisis, que aquel dueño o “alguien” era quien traía a aquel lugar a la persona con quien se efectuaría el trabajo mientras GUS y BEN estaban esperando. No obstante, al final nos damos cuenta de que en este caso, es GUS la persona que estaban esperando para el trabajo. Lo que ratifica esta hipótesis es que BEN, cuando le dice a GUS cuales son las instrucciones para el trabajo, pareciera olvidar algo muy importante:

BEN: Yo sacaré el revólver.

GUS: Tú sacarás el revólver.

BEN: Él se parará en seco.

GUS: Él se parará en seco.

BEN: Si se vuelve...

GUS: Si se vuelve...

BEN: Tú estarás ahí.

GUS: Yo estaré aquí (*Ben frunce el ceño y aprieta la frente*) Te has olvidado de una cosa.

BEN: Bueno. ¿Cuál?

GUS: De acuerdo con tus indicaciones, yo no he sacado mi revólver.

BEN: Tú has sacado tu revólver.

GUS: Y he cerrado la puerta.

BEN: Y has cerrado la puerta.

GUS: Antes nunca olvidaste ese detalle, ¿te das cuenta?(144)

Al final de la obra/juego, vemos que BEN no había olvidado el detalle del revólver, sino que cuando entra al final GUS, éste no tendría efectivamente su revólver, lo que implica que el espectador tiene una pista en cada una de las instrucciones, culminando con las siguientes:

BEN: Cuando te vea detrás...

GUS: Cuando me vea detrás...

BEN: Se sentirá turbado...

GUS: Turbado

BEN: No sabrá qué hacer.

GUS: ¿Y qué hará entonces?

BEN: Me mirará a mí y te mirará a ti.

GUS: No diremos una palabra.

BEN: Lo contemplaremos.

GUS: No dirá una sola palabra.

BEN: Nos mirará

GUS: Y nosotros lo miraremos.

BEN: Ninguno dirá una sola palabra.

Pausa. (144. Subrayado mío).

Si comparamos las instrucciones subrayadas con lo que sucede en la última acotación, nos damos cuenta de que efectivamente ni GUS ni BEN dijeron una sola palabra y que se miraron uno al otro de la misma forma en que siempre hacían el trabajo, sin embargo, esta vez están uno frente al otro, BEN con su revólver, GUS sin el suyo. En este momento, la obra indica cómo en la dinámica del poder, aunque el “alguien” que da las órdenes nunca de la cara y siempre pida más de lo que es posible entregarle, sus manos son los mismos que en un futuro serán los perjudicados, es decir que GUS cada vez que efectuaba su “trabajo” de intimidación a través de su revólver, estaba fraguando para sí mismo ese fin, como lo evidencia el final de la obra, que deja abierta la posibilidad de que el próximo sea el mismo BEN. Ahora bien, la obra no indica lo que sucederá luego (ni en la acotación final ni en las instrucciones de trabajo) o si BEN utilizará su revólver contra GUS, que es algo que parece sugerirse pero que no es constatable del todo, por lo que el juego queda abierto a múltiples opciones interpretativas, todas con base a la dinámica del poder que he señalado.

Finalmente, el espectador, como he podido constatar por mi propia experiencia, no llegará a una interpretación factible de la obra a partir de una sola lectura, ya que evidentemente *El montaplatos*, como obra/juego, está tan cargada de detalles y de sugerencias, que necesitan de una segunda revisión. Por lo mismo, como en todos los juegos de misterio, se pierde muchas veces para encontrar cuál es la pista verdadera, qué tipo de pistas deben seguirse y cuáles resultan irrelevantes de acuerdo con la naturaleza del juego mismo, en este caso, de la obra.

2.4 Esperando a Godot de Samuel Beckett

Samuel Beckett nace el 13 de abril de 1906 en Dublín, Irlanda. Estudió francés, italiano e inglés en el Trinity College de Dublín, entre 1923 y 1927, lo que le permitió un trabajo como *lecteur d'anglais* en la École Normale Supérieure de París, donde conoce a James Joyce, uno de sus influencias literarias más reconocidas. La etapa más prolífica de este escritor irlandés fueron los años cincuenta, en los que escribe sus tres novelas más reconocidas: *Molloy* (1951), *Malone muere* (1951) y *El Innombrable* (1953). *Esperando a Godot*, la primera obra dramática de Beckett, también fue publicada en

1952 en francés por la casa editorial Les Éditions de Minuit²⁷ y estrenada en 1960 en la prisión de San Quintín en California por Herbert Blau y la Academia de Actores de San Francisco, lo que demuestra que en Norte América el ambiente de guerras y confrontaciones armadas que se dieron a lo largo de este periodo generaba un interés especial por las vanguardias europeas y su pensamiento existencialista y de ruptura, del que la escritura de Beckett fue un importante exponente. Por último, en 1969, Beckett se hace merecedor del Premio Nobel de Literatura, galardón que decide no recibir, lo que muestra la coherencia entre su escritura y su vida, las dos basadas en la sensación de “el absurdo” del siglo XX que describe Camus.

Ahora bien, para el lector avisado que estará preguntándose por qué analizar esta obra en última instancia cuando históricamente es posterior a *La cantante calva* (1950) y anterior a *El montaplatos* (1957), respondo que *Esperando Godot* es una obra en la que realmente se observa una “estética del absurdo” más que solo influencias del pensamiento existencialista de Camus, por lo que creo pertinente llevar a cabo un análisis a profundidad de esta obra, teniendo como referentes las obras anteriores, para evidenciar sus diferencias y similitudes.

Para comenzar el análisis, creo que es pertinente descubrir qué tipo de obra/juego es *Esperando a Godot*, por lo que se hace necesario hacer énfasis en un pasaje especial del acto segundo, en el que se abre al investigador una opción para su estudio: *Se juega para no pensar*.

ESTRAGÓN: Entretanto, intentemos hablar sin exaltarnos, ya que somos incapaces de callarnos.

VLADIMIR: Es cierto, somos incansables.

ESTRAGÓN: Es para no pensar.

VLADIMIR: Tenemos justificación.

ESTRAGÓN: Es para no escuchar.

VLADIMIR: Tenemos nuestras razones.

ESTRAGÓN: Todas las voces muertas.

²⁷ Editorial creada en 1941 durante la ocupación alemana en Francia, por lo que fue mucho tiempo clandestina.

VLADIMIR: Hacen un ruido de alas.

ESTRAGÓN: De hojas.

VLADIMIR: De arena.

ESTRAGÓN: De hojas. (100²⁸)

(Silencio)

VLADIMIR: Cuando uno piensa oye.

ESTRAGÓN: Cierto

VLADIMIR: Impide pensar.

ESTRAGÓN: De todos modos se piensa.

VLADIMIR: ¡Qué va!, resulta imposible.

ESTRAGÓN: Eso es, contradigámonos.

VLADIMIR: Imposible.

ESTRAGÓN: ¿Tú crees?

VLADIMIR: Ya no nos arriesgamos a pensar. (102)

Como puede evidenciarse en los diálogos anteriores, tanto VLADIMIR como ESTRAGÓN saben que todo lo que dicen no tiene sentido por el hecho de que es un constante hablar, jugar, inventar, todo con el fin de no pensar, de no analizar lo que dicen “todas las voces muertas” de la guerra y la injusticia del mundo. Por lo mismo, *Esperando a Godot*, en mi concepto, es un verdadero juego de “el absurdo”, ya que, a diferencia de las dos obras anteriores, ésta sí refleja particularmente ese divorcio entre el hombre y el mundo y su incapacidad de comprenderlo a través del pensamiento, debido a que “ya no nos arriesgamos a pensar” por el temor de encontrar que tras todo esto que llamamos realidad está solo la nada o ese Godot que nunca aparece. De allí que la estructura del juego se construya como un flujo de conciencia interminable en la espera con el único propósito de no dar espacio al pensamiento.

Ahora bien, esta obra/juego, según la clasificación de juegos llevada a cabo por Roger Caillois en el texto ya citado (*Los juegos y los hombres, la máscara y el vértigo*)²⁹ sería,

²⁸ La edición que utilizaré en el transcurso de este análisis es: *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets Editores, 1995.

²⁹ Para Caillois, los juegos se clasifican en: juegos de mímica (*simulacro*), juegos *agon* (*competencia*), Juegos *alea* (*azar*) o juegos *Illinx* (*vértigo*).

por algunas de sus características, un juego de *Illinx* o de vértigo, ya que éstos “consisten en un intento de destruir por un instante la estabilidad de la percepción y de infligir a la conciencia lúcida una especie de pánico voluptuoso. En cualquier caso, se trata de alcanzar una especie de espasmo, de trance o de aturdimiento que provoca la aniquilación de la realidad con una brusquedad soberana” (Caillois, 58) Entonces, hemos dicho que *Esperando a Godot* se construye desde el *juego para no pensar*, por lo que se puede decir que crea esa atmósfera de “pánico voluptuoso”, ya que, al igual que en cualquier juego en el que el jugador pone en riesgo su vida, esta obra/juego no sólo pide al jugador involucrarse en él, sino darse al peligro de romper con la concepción que tiene de sí mismo y de su realidad. Por lo tanto, *Esperando a Godot* es una especie de lanzamiento en paracaídas; si bien el jugador sabe que tiene todo su aparato de seguridad, también es consciente del riesgo de que éste no se abra y caiga sin remedio en el vacío.

Habiendo analizado de antemano qué tipo de obra/juego es *Esperando a Godot*, hay que mostrar a su vez a partir de qué estructura puede evidenciarse esta tipología. En principio, la obra/juego se desarrolla en un “(*Camino en el campo, con árbol*)” (11); no hay allí un lugar definido; por el contrario, es un camino que representa un devenir hacia cualquier lugar. Desde este punto, el juego está proporcionando al jugador “puesta en escena” un reto grande, ya que a partir de esta falta de elementos ambientales y escenográficos, el juego dramático y la expresión actoral deben ser el centro de su actividad. Precisamente ésta es una de las características más sobresalientes de esta obra/juego; que el trabajo actoral es exigente y a la vez constituye un riesgo para el actor, ya que debe atreverse a tener una identificación con los personajes en aquel “camino” hacia ningún lugar y ser afectado irremediamente por el mismo vértigo.

La importancia del trabajo actoral es evidente en esta obra/juego en principio en las acotaciones o instrucciones de juego, debido a que no son para nada accesorias, sino que se complementan esencialmente los diálogos:

(Vladimir empieza a reír a carcajadas pero se reprime y se lleva la mano al pubis, el rostro crispado)

VLADIMIR: Ni siquiera se atreve uno a reír. (15)

(Vladimir sale. Estragón se levanta y le sigue hasta el límite del escenario. Mímica de Estragón idéntica a la que los esfuerzos del pugilista arranca al espectador. Vladimir regresa, pasa ante Estragón, cruza la escena, con la vista baja. Estragón da unos pasos hacia él, se detiene)

ESTRAGÓN: (dulcemente): ¿Querías hablarme? (23)

Estos dos ejemplos muestran cómo la obra/juego genera ese vértigo en el espectador a partir de contrastes entre lo que se dice a partir de la expresión corporal del actor y lo que sus palabras expresan. En el primer fragmento, ¿qué se entendería del gesto sin el texto?, tal vez que a VLADIMIR ha empezado a dolerle el pubis. Y a su vez, ¿qué sería del texto sin el gesto?, perdería la fuerza de la comicidad trágica, de la risa a carcajadas que se reprime. En el segundo fragmento, la acotación o trabajo actoral para ESTRAGÓN es toda una narración de eventos, además de aportar un contraste entre lo sucedido y la dulzura con que parece obviar lo que ha contemplado. Como se puede ver, el juego actoral en esta obra está íntimamente relacionado con el circo, con personajes marionetas que no poseen un carácter definido o constante en su transcurso, sino que se dejan llevar por el curso del juego hasta momentos en los que, por pensar, éste parece descender al ámbito de lo humano. Ejemplo de ello es la manera en que se dirigen al público dentro del juego:

ESTRAGÓN: Delicioso lugar. *(Se vuelve, avanza hasta la rampa, mira hacia el público.)* Semblantes alegres. *(Se vuelve hacia Vladimir.)* Vayámonos. (19)

VLADIMIR: Sin embargo... este árbol... *(Se vuelve hacia el público.)*... esa turba. (20)

Estos personajes se reconocen como payasos animadores de la espera para sí mismo y no para “otro” por lo que no necesitan obviar la presencia del público, más bien éste es parte del paisaje al igual que el árbol. Ésta es una pista del juego que en mi concepto es de vital importancia. Si bien todo juego necesita de “otro” para efectuarse, también puede construirse como un juego en solitario a pesar de ese “otro”; de esa manera se estructura *Esperando a Godot* en relación a ESTRAGÓN y VLADIMIR, como un juego de escena que no tiene en cuenta de manera esencial a su espectador, a la interpretación

que éste deba darle a cada segmento del juego o a cómo se involucra en él, sino que se da como un juego de un solo jugador. De allí que se reitere su carácter de juego de vértigo, debido a que el jugador, independientemente de quien lo vea efectuar el juego, es quien está en riesgo y por lo mismo, no le ocupa lo demás. No obstante, esto no quiere decir que el espectador no pueda dejarse llevar por el juego y, viendo desde la barrera, sea afectado por él y quiera ser el siguiente en el turno o como en el circo, el “ayudante” elegido desde el público.

De esta manera, aunque el juego esté enfocado en el jugador “puesta en escena”, en relación con ESTRAGÓN y VLADIMIR, también permite el involucramiento esencial del espectador en cuanto a POZZO y LUCKY. Estos dos personajes poseen cualidades mucho más definidas que las de los dos personajes del inicio, ya que representan una especie de intertexto dentro de la obra/juego en el que interviene la dinámica del poder y, por lo mismo, se procura una interpretación por parte del espectador. POZZO, por su parte, llega a la escena nada más y nada menos que con un anciano atado a una cuerda, como un animal de carga, a quien da órdenes con un látigo en la mano; nada más parecido a las ansias de poder del hombre. Además, siempre habla despectivamente de los demás personajes:

POZZO (*Se detiene*): Sin embargo, son seres humanos. (*Se pone las gafas*) Por lo que veo. (*Se quita las gafas*) De mi misma especie. (*Rompe a reír a carcajadas*) ¡De la misma especie de POZZO! ¡De origen divino! (34)

POZZO: [...] Ya ven, amigos míos, no puedo privarme durante demasiado tiempo de la compañía de mis semejantes (*observa a los dos semejantes*), aunque sólo se me parezcan muy poco. (36)

A partir de estas dos intervenciones de POZZO se puede observar cómo el hombre poderoso considera que es de origen divino y que es sólo “parecido” a los demás humanos aunque siempre superior, sin que ello incluya a LUCKY, ya que quien se entrega o se deja manipular por el poder, termina convirtiéndose en un instrumento por encima de su humanidad. En el caso específico de LUCKY, hay que decir que es un sirviente fiel de POZZO, quien evidentemente no mejorará sus condiciones de vida,

sino que lo explotará hasta que pueda resistirlo para conseguirse luego otro sirviente cuando éste ya no resista más. No obstante, el mismo LUCKY parece querer perpetuar esta situación, ya que, como vemos luego en el acto segundo, cuando POZZO está ciego y él podría decidir liberarse, hace lo siguiente:

POZZO: ¡Látigo! (*Lucky deja el equipaje en el suelo, busca el látigo, lo encuentra, se lo da a Pozzo, vuelve a recoger el equipaje.*) ¡Cuerda! (*Lucky deja el equipaje en el suelo, pone el extremo de la cuerda en la mano de Pozzo, vuelve a recoger el equipaje.*). (144)

Ésta es por lo tanto la parodia del poder, tanto de quien lo efectúa, como de quien se somete y se acostumbra tanto a ello, que termina dándole a su verdugo las mismas armas con las que posteriormente será herido en su propia carne. El espectador, por lo tanto, puede comprender cómo esta obra/juego lo lleva a partir de LUCKY y POZZO a generar para sí una interpretación de esta dinámica del poder e, indiscutiblemente, hacerse consciente de lo deplorable que es en todos los sentidos.

Por otra parte, una de las interpretaciones de esta obra/juego puede enfatizar en la figura de Godot, identificándola como “God” (Dios). Esta figura es la que permite el juego y lo sostiene, mas no es el centro del mismo, ya que, como lo he dicho con anterioridad, el juego mismo es el centro como opción *para no pensar*, para no creer en algo más allá de lo natural, a la manera como lo comprende el concepto de “el absurdo” de Camus. No obstante, eso no quiere decir que a pesar de todo no exista aquella leve esperanza que impide el suicidio, que bien puede ser encontrar a Dios o esperar a un Godot cualquiera que sea su rostro. Un ejemplo de esta relación entre “el absurdo” y la esperanza en la obra/juego es, en el acto segundo, cuando VLADIMIR llega a *pensar*, luego de que ESTRAGÓN se duerme:

VLADIMIR: ¿Habré dormido mientras los otros sufrían? ¿Acaso duermo en este instante? Mañana, cuando crea despertar, ¿qué diré acerca de este día? ¿Que he esperado a Godot, con Estragón mi amigo, en este lugar, hasta que cayó la noche? ¿Que ha pasado POZZO, con su criado, y que nos ha hablado? Sin duda. Pero ¿qué habrá de verdad en todo esto? (...) Él no sabrá nada. Hablará de los

golpes encajados y yo le daré una zanahoria. *(Pausa)* A caballo entre una tumba y un parto difícil. En el fondo del agujero, pensativamente, el sepulturero prepara sus herramientas. Hay tiempo para envejecer. El aire está lleno de nuestros gritos *(Escucha)* Pero la costumbre ensordece. *(Mira a Estragón)* A mí también, otro me mira, diciéndose: Duerme, no sabe que duerme. *(Pausa)* No puedo continuar. *(Pausa)* ¿Qué he dicho? *(Va y viene, agitado, por fin se detiene cerca de la lateral izquierda, mira a lo lejos. Por la derecha, el muchacho de la víspera. Se detiene. Silencio).* (148)

El juego en este fragmento da una pista tanto al jugador “puesta en escena” como al espectador, ya que, además de reafirmar que en el momento en que se *piensa* el juego parece declinar y los personajes se tornan más humanos que personajes de circo; nos muestra cómo cuando VLADIMIR parece enloquecer por haber pensado en el segundo acto, luego de que ESTRAGÓN duerme, un MUCHACHO joven, que se presenta como mensajero de Godot, aparece justo a tiempo antes de que el pensamiento lo destruya, como si Godot estuviera efectivamente observándolos y quisiera reafirmarles que deben seguir esperándolo. El MUCHACHO, por su parte, es un personaje/comodín que da pistas importantes en cuanto a una especie de mundo fuera del “camino” en el que se desarrolla la obra y en especial, en cuanto a quién es Godot. En el acto primero, aparece temeroso y pregunta por el señor Alberto, a lo que VLADIMIR responde con un “Soy yo” (80), lo que indica que el juego se muestra así mismo como juego, por lo que el espectador no se sorprende de que al señor Alberto se le llame a su vez VLADIMIR. Por otra parte, el MUCHACHO permite al espectador seguir jugando a especular acerca de quién es Godot:

VLADIMIR: ¿Trabajas para el señor Godot?

MUCHACHO: Si, señor.

VLADIMIR: ¿Qué haces?

MUCHACHO: Apaciento las cabras, señor.

VLADIMIR: ¿Es bueno contigo?

MUCHACHO: Si, señor.

VLADIMIR: ¿No te pega?

MUCHACHO: No, señor, a mí no.

VLADIMIR: ¿A quién pega?
MUCHACHO: Pega a mi hermano, señor.
VLADIMIR: ¡Ah! ¿Tienes un hermano?
MUCHACHO: Si, señor.
VLADIMIR: ¿Qué hace?
MUCHACHOS: Guarda las ovejas, señor. (83)

Ésta vuelve a ser una pista que reafirma el carácter de Godot como God (Dios), como quien ha mandado a unos a pastorear cabras y a otros a guardar ovejas y que aparece como alguien que castiga, que hiere a unos y cuida a otros sin que parezca tener una explicación coherente para hacerlo. Otras de las pistas que revela el MUCHACHO, esta vez en su aparición en el segundo acto son las siguientes:

VLADIMIR: El señor Godot ¿lleva barba?
MUCHACHO: Si, señor.
VLADIMIR: ¿Rubia o... (*Duda*)... o morena?
MUCHACHO: (*Duda*): Creo que blanca, señor.
(*Silencio*)
VLADIMIR: Misericordia. (150-51)

Hasta este punto, muchos podrían justificar con creces más de una interpretación acerca de quién es Godot, además de la que Godot es God (Dios), y esa es precisamente la tarea que el juego le da al espectador, ya que le permite especular dándole pistas de diferentes índoles, permitiéndole jugar.

Por último, la obra/juego se cierra de la siguiente manera:

VLADIMIR: ¿Qué? ¿Nos vamos?
ESTRAGÓN: Vamos.
(*No se mueven*). (154)

Este cierre es completamente coherente con la estructura del juego, ya que encierra tanto el contraste entre acotaciones de trabajo actoral y diálogos, como la necesidad que

tienen VLADIMIR y ESTRAGÓN de permanecer en el juego, de no irse, simplemente para no tener que *pensar* y, por lo tanto, no darse cuenta de “el absurdo” de la esperanza de que Godot llegue algún día. De allí que la identidad de Godot no sea el punto central de la obra, sino que éste sea el punto desde el que parte el juego de la espera que construyen estos dos personajes para no cuestionarse ante su propia realidad sin sentido. Es por esto que una obra cuestiona, más que un evento o circunstancia puntual –como sí lo hace Ionesco a las convenciones sociales o Pinter a las dinámicas del poder– a la misma praxis vital del ser humano; esa es la razón por la que puede leerse desde una perspectiva del “absurdo” de acuerdo a los postulados de Albert Camus.

Por último y como he podido hacer evidente, esta obra/juego lleva tanto al jugador “puesta en escena” como al espectador en un constante vértigo, en un constante “pánico voluptuoso” que termina cuando la obra termina, ya que luego, si bien puede haber una especie de recapitulación del juego, es imposible verlo repetido en otra actividad. Entonces, este resulta ser un juego único, como el salto en paracaídas, que a pesar del pánico y la angustia que genera, siempre se quiere volver a jugar.

2.5 Conclusiones del análisis a tres obras europeas del “Teatro del Absurdo”

A partir de este análisis se pudo vislumbrar, en primer lugar, que la lectura que he llevado a cabo de las obras del “Teatro del Absurdo” a partir de la categoría de “juego” es pertinente, ya que la estructura de estas obras teatrales se presta para el juego, conforme a las características particulares del mismo, que he resaltado al inicio de este capítulo.

En segundo lugar, este análisis me permitió cuestionar la categoría de “Teatro del Absurdo” de Martin Esslin, ya que cada una de las obras estudiadas acuñadas bajo esta etiqueta posee una estructura específica, de las cuales no todas comparten la concepción de “el absurdo” de Albert Camus, como es el caso de *La cantante calva* y *El montaplatos*, cuyo enfoque no concuerda con *Esperando a Godot* y su estructura evidentemente existencialista. En el caso de la obra de Ionesco específicamente, “el absurdo” como tal no es el núcleo de pensamiento, más bien lo es la denuncia de los convencionalismos sociales que construyen relaciones interpersonales falsas. Por otra

parte, en la obra de Pinter, “el absurdo” como tal puede ser sólo una de las interpretaciones posibles, ya que la dinámica del poder, como lo referencí en el análisis, también puede ser un módulo para analizar la obra. Esto quiere decir que, como todas las etiquetas, la del “Teatro del Absurdo” debe a su vez limitarse a las especificidades de cada obra que agrupa y, por lo mismo, si las unifica como de “el absurdo”, no deja de ser arbitraria. No obstante, también se puede concluir que si bien la etiqueta no alcanza a abarcar completamente los temas y particularidades de cada una de las obras, éstas comparten ciertos aspectos que Esslin, cuando justifica su etiqueta, señala; entre ellos, que “El Teatro del Absurdo tiende hacia una radical devaluación del lenguaje, busca una poesía que ha de surgir de las imágenes concretas y objetivas del escenario. El elemento lenguaje todavía juega un papel muy importante en su concepción, pero lo que ocurre en la escena trasciende, y a menudo contradice, el diálogo” (Esslin 1966,17). Éste es un aspecto integrador para las obras expuestas, ya que, como he señalado, el concepto de “juego” permite al lenguaje trascender de un papel utilitario y de simple uso comunicativo al que se lo ha relegado, al papel de generador de la experiencia del juego y por lo tanto, de una expresividad profundamente vivencial tanto del espectador como de la representación en él. Por lo que “El teatro del absurdo ha recobrado la libertad de emplear el lenguaje como un mero componente –a veces dominante, a veces secundario– de sus dimensionales imágenes poéticas” (Esslin, 1966,307).

Otro aspecto que Martin Esslin señala y que también es válido como elemento integrador entre las obras analizadas, es que, “Debido a que el Teatro del Absurdo proyecta el mundo personal de sus autores, está carente de personajes objetivamente válidos” (Esslin, 1966, 305). Volvemos al punto del “juego”, ya que, como hemos visto, los personajes creados saben que están jugando o que alguien está jugando con ellos y por lo mismo no es posible una identificación por parte del espectador a la manera de una obra realista en la que el lenguaje no es juego sino herramienta para comunicar algo. Entonces, el espectador en las obras de “el absurdo” deja de ser quien evalúa a los personajes, se identifica con ellos y razona acerca de su actuación, para ser el jugador que se involucra y se deja jugar por el juego, sabiendo de antemano que al entrar al recinto aceptó entrar en la dimensión del juego y, por lo mismo, aceptó que quienes están frente a sus ojos en la tarima son, más que actores, jugadores del mismo juego.

Por último, si habláramos de qué tipo de técnica particular es utilizada por las obras del “Teatro del Absurdo”, he evidenciado que aunque cada una posee una estructura específica, comparten una disposición de “juego” (de lenguaje, de existencia, de poder), lo que las hace interesantes y en muchos casos “absurdas” para el aguafiestas que no se involucra en él y se deja jugar.

Capítulo 3: ¿“Teatro del Absurdo” latinoamericano?

3.1 Concepto de “transculturación” para el análisis del “Teatro del Absurdo” en Latinoamérica.

Aunque para algunos críticos tanto del teatro como del pensamiento latinoamericano en el siglo XX la cultura de América Latina debía comprenderse de manera independiente de la influencia europea, es inevitable tener en cuenta que nos acercamos a una América Latina de raíces plurales, definidas dentro de un proceso colonial que aún no ha culminado.

De allí que para comenzar el análisis del teatro latinoamericano en el siglo XX, y en especial del “Teatro del Absurdo”, es importante tener en cuenta el contexto local y a su vez el influjo de modelos políticos, sociales y culturales foráneos en América Latina; dos aspectos que deben comprenderse interrelacionados con el fin de no caer, ni en una concepción ingenua de una América culturalmente independiente en su totalidad de Europa, ni en una concepción de dependencia cultural imitativa que es a su vez ingenua. Por esta razón, el presente análisis hará uso del concepto “transculturación” acuñado por el etnólogo y antropólogo Fernando Ortiz a partir del año 1935 en relación con la influencia africana en la construcción de la cultura cubana y el entorno social y cultural que el choque de dos culturas produce.

Para comenzar, veamos qué entiende Fernando Ortiz por “transculturación”:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *aculturation*, sino que implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*. (Ortiz, 83)

En consecuencia, Ortiz comprende el proceso colonial americano no como la absorción total y sin filtraciones de la cultura europea por parte de los pueblos americanos, como lo daba a entender el término “aculturación”, sino que hace énfasis en el desarraigo con la cultura precedente y la construcción posterior, a partir de lo apropiado de la cultura foránea, de nuevos fenómenos culturales. Sin embargo, la “transculturación” de Ortiz se

refiere particularmente al “proceso transitivo” de una cultura a otra, lo que excluye la importancia del tránsito en varias vías (no siempre desde una dominación imperialista hacia un dominado, sino también desde la absorción por parte del extranjero de elementos del local, como desde el interés libre por parte del local por elementos del extranjero) entre culturas distintas sin que ello implique necesariamente la apropiación de otra cultura o la *desculturación* integral con la cultura predecesora.

Por esta razón, surge una re-significación del concepto de “transculturación”, efectuada plausiblemente por Ángel Rama, crítico literario y escritor uruguayo, en el libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1987). En él se trata el tema de la narrativa moderna en Latinoamérica a partir de la categoría de “transculturación” entendida, ya no con miras a explicar un fenómeno colonial o impositivo, sino una absorción selectiva de modelos artísticos foráneos que favorecieron el surgimiento de lo que en el siglo XX tiende a llamarse el “Boom” de la narrativa latinoamericana. De allí que para Rama, Latinoamérica no se perciba como una entidad estática que recibe modelos o los repite sin cuestionamientos, más bien, comprende que “si ésta [cultura latinoamericana] es viviente, cumplirá esa selectividad, sobre sí misma y sobre el aporte exterior, y, obligadamente, efectuará invenciones con “ars combinatorio”³⁰ adecuado a la autonomía del propio sistema cultural” (Rama, 38. Subrayado mío).

La idea de “selectividad” es la clave del término “transculturación” para Rama, ya que América Latina, para él, es una entidad viviente que “selecciona” lo que le interesa apropiarse y desechar tanto de Europa y otras culturas externas como de la suya propia; esto debido a que existe un “sistema cultural” que no se define por lo que le es propio y lo que no lo es, sino por lo que necesita como sistema y a qué tipo de dinámicas está propenso en un contexto o época específicos. Además, el “ars combinatorio” le permite identificar qué cosas propias no requiere y qué cosas foráneas le son más convenientes, siempre con una apertura a lo diferente, pero sin un afán de diferenciación. Este punto de vista invalida la idea de un arte latinoamericano “independiente”, sin aportaciones

³⁰ El concepto de “ars combinatorio” se le atribuye al filósofo Ramón Lull, para quien “colocarse bajo la fuerza del mejor argumento [...] significa también partir de la suposición de que lo que dice el otro, si bien nos parece equivocado, puede ser verdad; mientras que las convicciones propias más íntimas, en cambio, podrían ser erróneas” (Fiodora, 350).

extranjeras de ninguna índole, y a la vez cuestiona la idea de “imitación” de modelos artísticos foráneos sin aportes o intervención de quienes los reciben en Latinoamérica.

Ahora bien, al hablar de “Teatro del Absurdo” latinoamericano hay que tratar con especial cuidado las obras *Electra Garrigó* (1948) y *Falsa alarma* (1949) de Virgilio Piñera, anteriores a la representación de *La cantante calva* (1950) de Eugène Ionesco y a *Esperando a Godot* (1953) de Samuel Beckett, y la misma categoría de “Teatro del Absurdo” propuesta por Martín Esslin en 1962. Esto nos lleva a cuestionarnos no tanto si Piñera es o no el primer escritor de “el absurdo”, sino qué tipo de elementos propios y foráneos le fueron útiles para que, simultáneamente al surgimiento del “Teatro del Absurdo” en Europa, él estuviese escribiendo desde ese tipo de perspectiva formal en América Latina. De allí que sea de vital importancia profundizar en este autor y su obra *Falsa alarma* más adelante, cuando tratemos la estética de “el absurdo” en Latinoamérica.

No obstante y pensando en la obra *El cepillo de dientes* (1961) del chileno Jorge Díaz y *Maravilla Estar* (1989) del colombiano Santiago García, el término “transculturación” desde la perspectiva de Ángel Rama nos permite concebir al sistema artístico latinoamericano como “seleccionador” de elementos del “Teatro del Absurdo” europeo como tipo de escritura, con el fin de desprenderse de algunas tradiciones que aunque propias, no respondían ya a las necesidades sociales y culturales de América Latina en el siglo XX. No obstante, antes de acercarnos al momento en el que el “Teatro del Absurdo” es “seleccionado” en Latinoamérica, es necesario hacer un recuento de los antecedentes teatrales en este contexto.

3.2 Contexto del teatro latinoamericano anterior al “Teatro del Absurdo”

El siglo XX en Latinoamérica estuvo marcado por una búsqueda de “lo nacional”, de lo que se pudiera identificar como propio y particularmente americano luego de la creación de los estados nacionales y la instauración de las repúblicas en el siglo XIX. De allí que muchas de las manifestaciones culturales tanto indígenas como populares, empezaran a ser estudiadas con ávido interés por el hecho de resultar útiles para resaltar la diferencia entre lo foráneo y lo autóctono y darle así un carácter específico las naciones

latinoamericanas incipientes. Por lo mismo, ante esta aspiración de llegar a las raíces históricas de los estados latinoamericanos, se hace necesaria la búsqueda de una historia ancestral diferente a la europea, además de una herencia cultural que no derivara del imperio español; lo que genera en el transcurso del siglo XX investigaciones acerca de las tradiciones indígenas, ya no como material antropológico, sino como recopilación de la historia milenaria desconocida de las repúblicas y estados en América Latina.

El campo del teatro, por su parte, no es ajeno a esta realidad y, aunque las investigaciones fueron llevadas a cabo más por literatos o historiadores que por gente de teatro, era creciente el interés por las tradiciones teatrales indígenas que, luego, serían compendiadas en libros como *Literatura maya* de Mercedes de la Garza, en el que se hace una indagación acerca de varios escritos pre-hispánicos, entre ellos dos textos dramáticos que han perdurado de la cultura indígena maya-kiché en Guatemala³¹: el *Rabinal Achí*³² y *El libro de los cantares de Dzitbalché*.

Para el teatro latinoamericano fue importante el reconocimiento de aquellas obras de tradición indígena en el siglo XX, en principio desde una perspectiva más intelectual que realmente práctica para el teatro, ya que el campo intelectual latinoamericano “seleccionó” las obras dramáticas indígenas en cuanto a su carga ideológica, es decir, debido a que demarcaban una diferencia entre la herencia española y la “propia” americana y, sin embargo, no lo hizo en cuanto a su estilo dramático como tal, ya que, como veremos, el costumbrismo español no dejó de representarse a pesar de la conciencia que tenían los dramaturgos de la necesidad de un teatro más “originalmente americano”.

Por otra parte, el teatro latinoamericano a principios del siglo XX se encontraba íntimamente ligado a las fiestas católicas: “La temporada teatral daba comienzo con la Pascua de Resurrección y concluía el martes de carnaval o martes de Carnestolendas. El descanso cuaresmal propiciaba el cese de los contratos y la formación de nuevas

³¹ Este tipo de sincretismo es claro en la representación del *Rabinal Achí* en Guatemala hasta nuestros días, como lo muestra el documental realizado por Luis Bruzón llamado *Rabinal Achí. El espíritu vivo del Guerrero Maya*. <http://www.zappinternet.com/video/qofMyeJjaH/Rabinal-Achi-El-espiritu-vivo-del-Guerrero-Maya>

³² El texto original, a partir de la transcripción de Carlos Esteban Basseur, se encuentra en el texto *Teatro indígena pre-hispánico*, publicado en 1995 por la UNAM, recopilado por Francisco Monterde.

agrupaciones para afrontar la siguiente temporada, cuya principal cita solía ser la fiesta del corpus” (García, 2000, 50). La creación en Cuba de las llamadas “salitas”³³(1936-1958) fue un paso firme de innovación en esta dirección, primero, por el hecho de separar a las fiestas religiosas de lo que al teatro se refería, creando un espacio exclusivo para las manifestaciones artísticas y, segundo, porque se creía iban a formar a un público para la representación de obras autóctonas y específicamente latinoamericanas, sin que esto llegara a presentarse en un principio:

La explicación a la escasa presencia de la dramaturgia autóctona en el repertorio de las *salitas* hay que buscarla también en la conversión del teatro en una mercancía sometida a las leyes de la oferta y la demanda: el empresario, cuyo negocio depende del público para su continuidad, no está, en general, dispuesto a contraer el riesgo que supone el estreno de un autor novel. (Morchón, 101)

Este fragmento nos muestra cómo el teatro latinoamericano de principios del siglo XX estaba innovando gracias a su concepción del teatro como un arte independiente de las fiestas religiosas y, a la vez, cómo estaba supeditado a seguir representando obras extranjeras para satisfacer tanto al “empresario”, como al público de teatro. Esto indica que la dinámica del sistema artístico latinoamericano a inicios del siglo XX, “seleccionó” un teatro costumbrista, que era una herencia española, por el hecho de dar énfasis a lo popular y por lo tanto a lo “propio” sin que ello, paradójicamente, diera paso a una innovación artística realmente latinoamericana.

Es ya entrado el siglo XX que el proceso de modernización, inicialmente en las ciudades y puertos, se hace sentir con una fuerza particularmente renovadora en el campo artístico latinoamericano. En especial, debido a que “la emigración europea a los países del sur, crea una cultura particular al mezclar los elementos criollos con los foráneos y el teatro recoge de manera testimonial esta polémica del proceso de asimilación de los dos mundos” (Jaramillo, 50). Esta “transculturación” experimentada en países como Argentina, Chile y Uruguay, se dio gracias a una permeabilización de

³³ La “salitas” cubanas fueron los primeros espacios de teatro comercial en Cuba. Eran en principio, casas remodeladas al estilo de teatros pequeños y eran administradas por un “empresario” que decidía a su vez qué tipo de obras se representaban, según lo relata Ricardo Morchón en su libro *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*.

las instituciones, entre ellas el campo teatral por parte de extranjeros, generando transformaciones de avanzada frente a los demás países latinoamericanos.

En cuanto al teatro, la innovación se da inicialmente a partir de la creación de grupos de teatro independientes del comercial y, sobre todo, por el ímpetu del teatro universitario en toda Latinoamérica. “Una vez más, al llegar al año 1930, la gran influencia renovadora ha de partir del Río de la Plata. Leónidas Barletta crea en Buenos Aires el *Teatro del Pueblo* e inicia el *Movimiento de Teatro Independiente Argentino*” (Radillo, 11). Para el Movimiento de Teatro Independiente, como debe suponerse, no fue tarea fácil especializar a grupos de actores que en la mayoría de los casos ensayaban pero también debían trabajar y estudiar para su manutención, ni tampoco fue de mucha ayuda el hecho de no recibir recursos por parte de las empresas privadas, lo que implicaba pedir auxilios del Estado que, en la mayoría de los casos, quería ver reflejada su posición política en las tablas a cambio de su apoyo. Muchos otros inconvenientes de esta índole, llevaron a la gente de teatro a involucrarse en mayor medida con el teatro universitario que tenía respaldo tanto económico, como instalaciones, como un deseo de innovación que ya de por sí tenían los jóvenes latinoamericanos. La creación del Teatro Independiente uruguayo en 1937, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1941, el Teatro de ensayo de la Universidad Católica de Chile en 1943, el Teatro Experimental Asunceno de Paraguay, TEA, en 1958 entre otros, demuestran cómo el teatro empieza a tomar fuerza en las universidades de Latinoamérica especialmente en los países en los que se dieron mayor cantidad de migraciones europeas.

El hecho de que hayan sido las emigraciones europeas a Latinoamérica las que hayan generado la transformación en el campo teatral, como he planteado, es un ejemplo claro de “transculturación”, ya que si bien el teatro latinoamericano seguía tendiendo a los temas populares propios, no lo hacía en cuanto al estilo y la puesta en escena. Esto quiere decir que, aunque el campo artístico latinoamericano, como veremos, seguía en busca de lo “propiamente latinoamericano”, llegaba a ello a partir de influencias foráneas. Ahora bien, “es natural que los primeros años, tanto en uno como otro teatro universitario, se caractericen por el predominio de un repertorio universal que sirva para la superación de los actores y los directores y para la creación de un público” (Radillo, 28), lo que implicaba el montaje de obras extranjeras y la absorción de mecanismos

técnicos venidos del extranjero: “En el teatro latinoamericano el aporte de elementos de la cultura occidental en estos últimos veinte años [años sesentas] ha sido evidente, tanto a nivel técnico desde las propuestas de Grotowski a las de Peter Brook, como a nivel conceptual y teórico desde Stanislavski hasta Brecht pasando por Artaud” (García, 1983, 92).

Estos aportes que son reconocidos por uno de los iniciadores de los grupos teatrales independientes en Colombia, Santiago García, cuya obra *Maravilla Estar* analizaremos más adelante, nos permite resaltar el proceso de “transculturación” y por lo tanto, de “selección” que llevaron a cabo los directores de grupos teatrales y los maestros de los grupos universitarios en Latinoamérica en cuanto a los elementos foráneos, con el propósito crear un teatro “propriadamente latinoamericano”. Para García, los años cincuentas y sesentas son claves en cuanto a la formación de movimientos teatrales en Latinoamérica, ya que para él “lo que venía como imagen del teatro de España era una cosa caduca, algo que nosotros los intelectuales rechazábamos” (García, 1983, 103) y concluye diciendo: “[...] en Colombia no hay teatro tradicional, sólo hay un tipo de teatro, que es éste que empezó hace veinte años [años sesenta]; antes no había nada.” (García, 1983,146. Subrayado mío).

Para García, “no había nada” antes de las innovaciones de los años sesentas, no porque en Colombia no se hubieran llevado a cabo representaciones teatrales, sino porque para él y los innovadores del teatro independiente, el tipo de teatro que existía, o era de influencia española, o no constituía un referente para los jóvenes reformadores en este campo; lo que indica que el teatro latinoamericano como sistema cultural en el contexto de modernización necesitó tanto el impulso foráneo para surgir, como la “desculturación” del teatro español y el “tradicional” para transformarse. Esto nos permite comprender por qué “la capacidad selectiva no solo se aplica a la cultura extranjera, sino principalmente a la propia, que es donde se producen destrucciones y pérdidas ingentes” (Rama, 39).

Para aclarar un poco este punto a partir de ejemplos concretos de la realidad planteada por Santiago García, será útil remontarnos a la historia del Festival de Teatro Universitario de Manizales. En 1968, cuando se lleva a cabo en Manizales el primer

encuentro de teatro latinoamericano, al que asistieron como jurados Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, Jack Lang, Atahualpa del Cioppo y Santiago García; las expectativas eran dar inicio a un movimiento teatral en Latinoamérica, ya que éste en general no existía. Sin embargo, el trabajo realizado “eran atisbos de la consolidación de un teatro profesional, a partir del trabajo universitario y la habilidad escénica” (Ramírez, 13). Las obras que se destacaron fueron *Guárdese bien cerrado en lugar seco y fresco* de Terry Megan, *La pena y la ley* de Ariano Suassuna y *La querida familia*, un estudio barroco de Eugène Ionesco. Tres obras, la primera de un autor norteamericano, la segunda de un autor brasileño y la tercera de un autor del “Teatro del Absurdo”; interesante panorama que resaltó tanto un primer acercamiento a las vanguardias europeas y norteamericanas, como un déficit de creaciones propiamente latinoamericanas.

Ante el problema de la dramaturgia latinoamericana y la paradoja de que se llevaran a escena obras foráneas mientras se iba en busca de un teatro “auténticamente latinoamericano”, se genera la “creación colectiva”. “En la América Latina por los años sesenta, la creación colectiva apareció como respuesta dinámica a la falta de obras nacionales y de autores que expresaran los ideales de los diversos grupos” (Jaramillo, 94). Estos ideales no eran otros que los que, luego del triunfo de la revolución cubana en 1959, se expandieron por toda América: el comunismo y el socialismo³⁴. Entonces, los grupos de teatro independiente y en especial, de teatro universitario, vieron en la “creación colectiva” una herramienta de denuncia frente a las dictaduras que se vivieron en Latinoamérica durante todo el siglo XX³⁵, además de un impulso creativo que no tenía aún la dramaturgia de autor.

La “creación colectiva”, aunque no era una técnica “propiamente” latinoamericana³⁶, se llevó a cabo de diferentes maneras. En Colombia, el Teatro la Candelaria innovó a partir

³⁴ “El impacto transculturador europeo de entre ambas guerras del siglo XX no incluía en su repertorio al marxismo y sin embargo éste fue seleccionado por numerosos grupos universitarios de toda América” (Rama, 39)

³⁵ Juan Manuel Rosas en Argentina, Alfredo Stroessner en Paraguay, José María Velasco Ibarra en Ecuador, Gustavo Rojas Pinilla en Colombia, Rafael Leónidas Trujillo en la República Dominicana etc.

³⁶ “La “creación colectiva” no es un invento moderno ni, mucho menos, como quieren algunos, una moda pasajera del teatro colombiano y latinoamericano. Con metodologías diferentes ha existido desde

de una técnica que se había aplicado por Anatoli Lunacharski³⁷ a la “creación colectiva”; constaba de la observación por parte del grupo de actores y dramaturgos de una realidad social de interés, la cuál, investigaban a la manera de historiadores con el fin de conocer a fondo sus causas y consecuencias y llevarlas de esta manera a escena para luego ser evaluadas en foros que seguían a la representación. Entre las obras reconocidas como “creación colectiva” están: *La ciudad dorada* (1973), *Guadalupe años cincuenta* (1975), *Los diez días que estremecieron al mundo* (1977) y *Golpe de suerte* (1980).

En el caso chileno, fue a partir de 1972, con el grupo Teatro Ictus y su obra *Amor de mis amores*, que a través de la “creación colectiva” se exponen episodios cotidianos con el propósito de instar al público a tomar parte en las realidades sociales y políticas. En Brasil se llevaron a cabo obras de “creación colectiva” desde 1968, como “COMALA”, una obra basada en la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, la cuál fue representada en el segundo Festival de Teatro Universitario de Manizales en 1969 por el grupo de la Pontificia Universidad Católica de Sao Pablo. Se hace evidente que cada grupo teatral comprende la “creación colectiva” desde diferentes perspectivas, sin que ello deje de resaltar la carencia de dramaturgia de autor en cada contexto.

Ahora bien, no todo el teatro latinoamericano tenía sus ojos en el realismo o la “creación colectiva”; otra vertiente tomaba fuerza paralelamente a la realista, cuyos temas se consideran más “universales” que nacionales. El grupo chileno Teatro Ictus, que como dije anteriormente, había llevado a cabo obras de “creación colectiva”, también representó obras identificadas con el teatro absurdista como las de Jorge Díaz, uno de sus fundadores; lo que quiere decir que el teatro latinoamericano no se enfocaba solamente en el teatro social, sino que indagaba otras corrientes teatrales también influidas por Europa. Carlos Solórzano, dramaturgo guatemalteco, lo comprende de la siguiente manera:

que hay teatro. Uno de los movimientos teatrales en los cuales la creación colectiva logró un verdadero apogeo fue el de la Commedia dell'Arte (siglos XVI y XVII) llamada, también, "teatro all'improvviso".

(<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/buenaventura001.htm>)

³⁷ Anatoli Lunacharski fue uno de los fundadores del movimiento artístico proletario, además de ser el comisariado popular para la Instrucción Pública en la Rusia comunista.

A esta época colmada con los motivos, temas y posibilidades más generales, la he llamado tendencia “universalista”; no sólo porque significaba una comprensión y aceptación de los problemas humanos universales, sino porque incorporaba a la creación teatral el “universo interior del hombre”, así como las simples relaciones entre la emoción y la razón de los personajes expuestos en el juego escénico. (Solórzano, 56)

Entonces el campo teatral latinoamericano en los años sesenta y setenta estaba compuesto tanto por una tendencia local y social, como por una “universalista”. Para María Mercedes Jaramillo, investigadora del teatro colombiano:

Estos polos temáticos generan dos vertientes en el teatro que se inscriben dentro de actitudes pesimistas u optimistas, lo político o lo absurdo, lo colectivo o lo individual. Los críticos han denominado estas dos vertientes como brechtiana y absurdista. Ambas corrientes se han mostrado insatisfechas con el lenguaje teatral y buscaron crear un discurso más efectivo y acorde con sus objetivos. (Jaramillo, 36)³⁸

La tendencia brechtiana, como su nombre lo indica, se basa en los postulados tanto formales como de contenido del dramaturgo alemán Bertolt Brecht, influencia indiscutible del denominado “Nuevo Teatro” o teatro comprometido con los temas sociales y políticos latinoamericanos. Este teatro era optimista no por el hecho de que sus temas lo fueran, ya que se basaban en las realidades difíciles e injusticias sociales, sino porque creían que a través del teatro se podían generar transformaciones políticas de fondo tendientes al progreso. La técnica base de esta vertiente era un efecto de “distanciamiento” entre público y representación, esto con el propósito de que el espectador recibiera la obra con una actitud crítica e intelectual de evaluación, tanto de la situación que se le presentaba, como de su posición frente a la misma, dejando de

³⁸ En principio, esta diferencia que María Mercedes Jaramillo plantea se presenta como una dicotomía irreconciliable entre el teatro social y el absurdo o absurdista; estas diferencias serán matizadas en el próximo apartado al hablar a profundidad del “Teatro del Absurdo” en Latinoamérica, cuya relación con el teatro social no es del todo opuesta como veremos.

lado una filiación emocionalista con los personajes de la obra. Además, como lo he indicado con anterioridad, este Nuevo Teatro tendía hacia lo colectivo para generar una concientización lúdica de una realidad social que debía ser transformada.

Ahora bien, “el objetivo del Nuevo Teatro es la recuperación de la identidad. Se busca crear un nuevo planteamiento del proceso histórico, político y social que ha contribuido a formar un carácter nacional” (Jaramillo, 71. Subrayado mío). Esto quiere decir que, a pesar de que se abrían paso innovaciones teatrales e influencias como las de Peter Brook, Grotowsky y el mismo Brecht, el tema central del teatro latinoamericano, en su vertiente realista, siguió siendo la “identidad” latinoamericana y el carácter “nacional”. Esto indica que la “transculturación” que se estaba generando en el teatro latinoamericano en los años sesenta y setenta, “seleccionó” el teatro político de Brecht, mientras continuaba con su búsqueda interna de “identidad”; lo que nos permite ver el límite entre lo que absorbió el teatro latinoamericano de la cultura foránea y las necesidades del sistema cultural que seguía indagando acerca de lo “propio” en su contexto.

Por otra parte, la tendencia absurdista, como es la que nos ocupa en este análisis, será desarrollada en el siguiente apartado, enfatizando en el contexto en que se desarrolla el “Teatro del Absurdo” en Latinoamérica.

3.3 Contexto del “Teatro del Absurdo” en Latinoamérica

El “Teatro del Absurdo” empieza a llamar la atención de la gente de teatro en Latinoamérica primeramente en la Cuba anterior a la revolución, donde, las vanguardias europeas, en especial el existencialismo y “el absurdo”, fueron “seleccionadas” por el campo artístico e intelectual cubano, ante las transformaciones políticas que, en los años cuarenta y cincuenta durante el periodo despótico de Fulgencio Batista (1940-1944/1952-1959), se vivían en la Isla. Ésta fue una época en la que tanto la prensa como la radio fueron las fuentes de renovación y conocimiento para la tendencia “universalista”. De allí que sea la revista *Orígenes*, fundada por Lezama Lima y José Rodríguez Feo, uno de los primeros puntos de contacto entre el contexto latinoamericano y las vanguardias europeas. No obstante, “en 1955, después de intensa

colaboración con Lezama Lima, José Rodríguez Feo funda, desde la disidencia de *Orígenes*, la revista *Ciclón*. Será en el grupo aglutinado en torno a *Ciclón* donde habrá que buscar la generatriz del absurdismo cubano” (Morchón, 75), ya que:

Alejada de toda consigna política [...], *Ciclón* tomó el relevo de *Orígenes* en su defensa a ultranza de un reducto de alta cultura conquistada por y para las minorías, pero lo hizo desde una actitud contestataria, desde un rechazo explícito y frontal a cualquier manera de mojigatería moral, y se convirtió, además, en uno de los cauces de penetración del existencialismo, cimiento filosófico, recordemos, del teatro del absurdo y fondo sobre el que se recorta toda una vertiente de la mejor literatura cubana de los últimos años cincuenta. (Morchón, 75)

Orígenes, con Lezama Lima, adoptó una postura tendiente al existencialismo cristiano-católico inclinado a la una búsqueda de la “identidad latinoamericana”, mientras que *Ciclón* con Rodríguez Feo y Virgilio Piñera, uno de sus más asiduos colaboradores, siguieron por la corriente existencialista de Albert Camus y Sartre. El “Teatro del Absurdo”, entonces, llegó a Latinoamérica a través de los intelectuales y pensadores que tenían como meta llevar la “alta cultura” a las minorías; un pensamiento que en sí, aunque “selecciona” la idea universalista de “el absurdo”, busca a su vez generar en el contexto latinoamericano, una ruptura con la moral conservadora, abriendo paso a las innovaciones de pensamiento venidas de Europa.

Virgilio Piñera es precisamente un intelectual que, habiendo conocido las vertientes existencialistas a partir de su participación tanto en la revista *Orígenes* como en *Ciclón*, comienza a escribir dramaturgia en Cuba desde 1941 y que, luego de su viaje a Buenos Aires y su amistad con Witold Gombrowicz³⁹, cuya influencia sobre el escritor cubano sería injusto desconocer, vuelve a Cuba en 1948 para llevar a escena su obra *Electra Garrigó* con el grupo teatral Prometeo, la cual fue destrozada por la crítica de la época. Es en este momento cuando Piñera escribe la primera obra considerada “Teatro del

³⁹ Escritor y dramaturgo polaco emigrante a Argentina y atrapado allí luego de que estallara la segunda guerra mundial en Polonia. Es considerado uno de los grandes escritores de vanguardia del siglo XX, debido a su utilización de elementos tragicómicos y absurdos, tanto en sus primeras novelas – *Ferdynand* (1937) – como en su dramaturgia posterior – *La boda* (1953) e *Ivonne, Princesa de Borgoña* (1958). De su influencia en Virgilio Piñera y el pensamiento latinoamericano hablaremos en el próximo capítulo al efectuar el análisis estilístico de las obras latinoamericanas.

Absurdo” en Latinoamérica; *Falsa alarma*. “La primera versión de *Falsa alarma* aparece en los números veintiuno y veintidós de la revista *Orígenes* en 1949. Años después, con motivo del estreno de la obra en 1957–[...] en el Lyceum de la Habana–, Piñera retoca y amplía el texto. Será ésta la versión definitiva del drama, recogida en la edición de 1960 del *Teatro completo* del autor” (Morchón, 131-32). Esto quiere decir que, a pesar de que Piñera hubiera retocado su obra luego de 1957, cuando ya eran conocidas y representadas las obras de Eugène Ionesco en Latinoamérica, su estilo era un “ars combinatorio” tanto de su cercanía con el estilo de Gombrowicz⁴⁰, como de la vida cubana, como de “el absurdo” europeo, y no simplemente una imitación del estilo de Ionesco traducido al cubano, como se hará evidente en el siguiente apartado a partir del análisis de *Falsa alarma*.

Ahora bien, luego de la intervención del “Teatro del Absurdo” y el existencialismo en el campo intelectual y dramático, éstos trascienden a los escenarios teatrales:

En 1956 se producen los primeros estrenos de teatro plenamente absurdistas en la isla: el grupo Teatro Experimental Arena representa, en septiembre, *La lección* –acompañada de una obra cubana también de signo vanguardista: *El juicio de Aníbal*, de Gloria Parrado–y, al mes siguiente, *La cantante calva* [...], re-estrenada más tarde, a finales de año en la sala Atelier. En 1958 asistimos, finalmente, al estreno de *Las sillas* (Morchón, 111).

Estos primeros años de representación del “Teatro del Absurdo” en Cuba fueron importantes para abrir los espacios culturales a la innovación. Sin embargo, la representación de obras de este tipo no llegó a constituirse en una tendencia fuerte en los años cincuenta, hasta los años sesenta, cuando se representan asiduamente en los escenarios latinoamericanos. Esto también indica que las dinámicas culturales latinoamericanas en los años cincuenta, no habían “seleccionado” aún estas obras como influencias, salvo para los grupos de teatro experimental que anhelaban llevar a escena nuevas técnicas y temas, como es el caso también del grupo Teatro Ictus en Chile y su representación de obras como *El velero en la botella* de Jorge Díaz desde 1959.

⁴⁰ Esta relación se ampliará en el próximo capítulo al tratar específicamente el teatro de Vigilio Piñera.

Para ejemplificar un poco de qué manera se comprendía al “Teatro del Absurdo” en un principio, antes de que tuviera auge en el campo teatral latinoamericano, citaré a Ulises Gómez, un crítico colombiano que escribe para el *Boletín Cultural y Bibliográfico* en 1967 un artículo llamado En búsqueda del teatro latinoamericano:

Se presenta en París una obra de Ionesco. Sabemos que este señor escribe dentro de una corriente llamada Teatro del Absurdo. La obra obtiene buen éxito. Rápidamente llegan las noticias a las capitales latinoamericanas. Los intelectuales nuestros, al día en materia de arte, se deciden a montarla. La presentan. Acude una cierta cantidad de público. De estos solamente un grupo participa del festín y se refocila viendo las escenas. El resto la encuentra “difícil”. Pero he aquí que el problema más importante no es que el público en general no asista a ver la obra porque la encuentra “difícil”. Sino que lo grave está en que aun los que la entienden lo hacen encerrados en esquemas mentales cuyos valores son diferentes (por lo señalado anteriormente) a los que motivaron a Ionesco a escribir la obra. No tan solo digamos diferentes sino cuyas escalas de valores estéticos son “de otro mundo” (213, Subrayados míos).

A partir de esta perspectiva se pueden ver varios aspectos; primero, como el título lo indica, que la “búsqueda del teatro latinoamericano” continuaba, es decir, que el campo teatral seguía guiado por la necesidad de hallar lo que le era “propio” y su diferenciación de los modelos foráneos, aunque partiera de éstos para encontrarlo. Segundo, cómo era el proceso de conocimiento de las obras del “Teatro del Absurdo” en Latinoamérica: éstas se presentaban en París y, si tenían éxito, llegaban a las capitales latinoamericanas a través de los intelectuales al día en materia de arte, a un público que las consideraba “difíciles” por tener valores estéticos de “otro mundo”. Esto nos revela cómo los intelectuales tenían sus ojos en París, la capital del arte y la cultura europea, además de cómo era a las capitales (Buenos Aires, Bogotá, Santiago de Chile, La Habana, Montevideo) y no a los espacios rurales, a donde llegaban las innovaciones extranjeras⁴¹. Tercero, nos revela que para algunos críticos latinoamericanos, las obras

⁴¹ Según una tabla de *Estadísticas culturales de Colombia*, elaborada por Fernan Torres León en noviembre de 1967, publicada a su vez en el *Boletín Cultural y Bibliográfico*. (Bogotá) Vol.10 Núm. 11., de las representaciones llevadas a cabo en Colombia, 45 fueron en Bogotá, 12 en Medellín, 6 en Bello Antioquia, 1 en Tunja, 1 en Popayán, 1 en Manizales, 1 en Bucaramanga y 1 en Pasto Nariño. Como es

de “el absurdo” no estaban siendo entendidas como Ionesco o sus autores europeos las habían entendido al escribirlas; esto denota que el público latinoamericano asimilaba a su contexto las expresiones generadas en un entorno diferente al suyo, “seleccionando” lo interpretable en este tipo de obras y lo que le resultaba difícil. De allí que se comprenda por qué durante toda la década de los sesenta el “Teatro de Absurdo” aún no permeabilizaba al público latinoamericano, pero sí a algunos críticos y grupos de teatro que esperaban que se generara una conciencia de arte más universalista que local.

En 1969, en el segundo Festival de Teatro Universitario de Manizales, vuelve a hacerse evidente, ya en un contexto más global, cómo los grupos de teatro universitario en Latinoamérica estaban interesados en crear un público para el “Teatro del Absurdo” sin lograrlo. El programa de obras representadas en el escenario central del Festival, el teatro Los Fundadores, es el siguiente:

Pontificia Universidad Católica de Sao Pablo- TUCA. “COMALA” Creación colectiva sobre el tema de la NOVELA “Pedro Páramo” de Juan Rulfo.

Universidad Autónoma de Querétaro- México. Cómicos de la legua. “ESPERANDO A GODOT” de Samuel Beckett.

Instituto Pedagógico de Barquisimeto- Venezuela. “EL REY MUERE” de Eugène Ionesco.

Universidad Autónoma de Santo Domingo. República Dominicana. “PIRÁMIDE 179” de Máximo Avilés Blonda.

Universidad Católica de Chile. “TOPOGRAFÍA DE UN DESNUDO” de Jorge Díaz.

Universidad de Guanajuato- México. “LA CELESTINA”. Tragicomedia de “Calixto y Melibea” de Fernando Rojas.

Universidad Nacional de Córdoba- Argentina. Escuela de Artes. “ESPERANDO A GODOT” de Samuel Beckett.

Universidad de los Andes- Colombia. Teatro Experimental. “CANTO DEL FANTOCHE LUSITANO” de Peter Weiss. (II Festival latinoamericano... 1969. Subrayados míos)

evidente, las ciudades como Bogotá y Medellín cuentan con mayor acceso a la actividad cultural que el resto del país.

Como se puede observar, este programa está permeado por obras del “Teatro del Absurdo”, como *Esperando a Godot* de Beckett, *Topografía de un desnudo* de Jorge Díaz, que es uno de los primeros textos dramáticos influidos por “el absurdo” escritos en Latinoamérica, y *El rey muere* de Ionesco. Puede sorprendernos que no haya ningún grupo de teatro cubano en esta selección. Esto se debe a que, “a partir de 1968, como resultado de la llamada “Meditación del 68” –que propugnará un teatro útil, comprometido ideológicamente con el proyecto revolucionario y con asuntos tomados de la realidad nacional–, no se representará ni se publicará en Cuba, al menos durante veinte años, ninguna obra de signo absurdistas, y el denominado “Nuevo Teatro” sustituirá al teatro del absurdo como fórmula dramática experimental” (Morchón, 15).

Ahora bien, ¿qué pensaban los críticos teatrales de estas representaciones? Empecemos por la primera puesta en escena de *Esperando a Godot* por parte del grupo de la Universidad Autónoma de Querétaro y lo que dice de ella la crítica: “[...] hubieran hecho, mejor, para nuestro convencido deleite, algo de Villaurrutia, de Gorostiza, de Salvador Novo⁴², tan sabiamente aztecas, tan apegados a una tradición teatral autóctona y feraz” (II Festival latinoamericano...1969). Lo que da a entender este comentario, es que la crítica latinoamericana encontraba más “deleite” en lo autóctono que en lo foráneo, no por que la estructura de las obras de estos autores fuera estéticamente más contundente, sino porque sus escritores eran “sabiamente aztecas”. Por lo mismo, muchas de las expresiones vanguardistas eran rechazadas por la crítica simplemente por ser parte de una tradición distinta a la americana, y como lo dije con anterioridad, si la meta era la creación de un teatro “propiamente” americano, el “Teatro del Absurdo” europeo era un obstáculo camino a este propósito.

De la puesta en escena de *Esperando a Godot* por parte del grupo Escuela de Artes de la Universidad de Córdoba, los comentarios periodísticos tomados del diario La patria dicen: “[...] las gentes, en la noche de ayer, definitivamente, no quisieron esperar a Godot. Los asistentes lo presintieron así. Echaron su merecido sueño, y si no

⁴² Escritores mexicanos de la década de los treinta, agrupados en torno de la revista *Los contemporáneos* (1931), cuyo objetivo era abrir espacios para la innovación el campo artístico mexicano.

abandonaron la sala como antier, ante las intemperancias mágicas de “la celestina”, si protestaron, silenciosamente, entre inevitables bostezos” (II Festival latinoamericano...1969). Este testimonio nos presenta a un público en el año 69, en principio, dormido ante la representación de una de las obras que provocaron reacciones fuertes en el público europeo en los años cincuenta y que en Latinoamérica, parecen ser solo una pieza aburrida que no genera la menor conmoción. Acto seguido, el comentario muestra cómo *La celestina* ya no era suficiente para mantener al público de teatro sentado en sus sillas, es decir, cómo lo tradicional costumbrista carecía a su vez de interés por parte del público Latinoamericano. Esto indica que el sistema teatral en Latinoamérica no había llegado aún a una “selección” de obras de “el absurdo”, y sin embargo, ya se había “desculturado” de las representaciones teatrales provinciales.

Por cierto, no todos los comentarios de la crítica se enfocaban en la dramaturgia, también lo hacían en la preparación de los actores y en la puesta en escena como tal. Jorge Santander Arias, comenta acerca de la representación de *El rey muere* de Ionesco:

Como la traen los de Barquisimeto, la primera mujer del Rey no es francamente antipática. Tiene no obstante, los mismos defectos como mujer y como actriz. Áspera, declaratoria, con voz en el cuello a cada instante, con una confusa gesticulación que la falta de movilidad en el rostro no consigue disimular. La otra, la María, quiere ser dulce, pero resulta fatalmente irritante. Sus ñoñerías harían estremecer a Ionesco, que siempre se ha fijado en la estática de los caracteres (II Festival latinoamericano...1969)

Como se hace evidente en el comentario anterior, muchos de los críticos teatrales encontraban en los actores la causa de que las obras de Ionesco o Beckett resultaran poco interesantes para el público. El hecho de que la formación actoral fuera insuficiente también podría ser un impedimento para que el “Teatro del Absurdo”, cuya base está en el trabajo actoral y la puesta en escena más que en los diálogos, no tuviera una buena acogida por parte del público latinoamericano.

Por último y en cuanto a la representación de la obra de Jorge Díaz *Topografía de un desnudo*, el crítico Oscar Jurado dice lo siguiente:

El teatro de Jorge Díaz es, puede decirse, gemelo del teatro del absurdo europeo. Pero ya no es el absurdo metafísico, el absurdo existencial, sino el absurdo social, el absurdo de la misma realidad [...] de tal manera, que este teatro no tiene nada de extranjerizante, de snob, como afirman algunos, pues no existe nada más absurdo que la realidad latinoamericana. (II Festival latinoamericano...1969. Subrayado mío)

Éste es un aspecto clave dentro de este trabajo por el hecho de que es precisamente en este punto donde la crítica comienza a identificar un teatro de “el absurdo” propiamente latinoamericano, involucrado, más que con verdades metafísicas y existenciales, con la realidad social de Latinoamérica. Este aspecto nos permite tanto relacionar como diferenciar al “Teatro del Absurdo” europeo del americano. Para Oscar Jurado, el teatro de Jorge Díaz es “gemelo” del “Teatro del Absurdo” europeo; esto es interesante por el hecho de que la crítica latinoamericana empieza a comprender que el sistema teatral, aunque recibe influencias foráneas, no las recibe como un hijo las enseñanzas de su padre, sino como un gemelo con otro gemelo, en un desarrollo simultáneo. Esto conlleva a que las técnicas teatrales europeas ya no se comprendan como antítesis del teatro “propiamente” latinoamericano, sino como complemento, como diálogo, como “ars combinatorio”. Ejemplo de ello es el escritor guatemalteco Carlos Solórzano⁴³, quien, a pesar de ser un dramaturgo con tintes marxistas y de denuncia social, reconoce en su libro *El teatro latinoamericano en el siglo XX* (1964) que

Frecuentemente los autores hemos hecho uso del absurdo, de la lucidez del absurdo que revela mejor que nada la invalidez de ciertas formas de vida de nuestro tiempo. Para ello son aprovechables todos los temas, tanto los históricos como los míticos, que muestran la permanencia de los procesos vitales de la humanidad. (139. Subrayado mío.)

El “Teatro del Absurdo”, entonces, no influyó solamente a los autores cuyas obras fueron posteriormente etiquetadas con este rótulo, sino que repercutió como

⁴³ Premio Nacional de Dramaturgia "Juan Ruiz de Alarcón" 2009. En 1989 se le otorgó el Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias, de Guatemala. Reconocido por su obra *Los fantoches* (1959).

pensamiento en obras dramáticas que iban de acuerdo con la tendencia social y del “Nuevo Teatro” y con sus autores, para quienes “el absurdo” permitía abarcar la realidad desde perspectivas diferentes a la realista, sin que llegaran al extremo del hermetismo o la abstracción. Ésa es precisamente una de las particularidades que se le resaltan al llamado “Teatro del Absurdo” latinoamericano, que a pesar de ser consciente siempre de una realidad social en crisis, de desigualdad social, de dificultades económicas y civiles en su contexto, se interesa en la “selección” de “el absurdo” y su técnica dramatúrgica innovadora, que en su momento fue rechazada por el público teatral que estaba apenas adaptándose a este tipo de piezas en los años sesenta y setenta, para llevar a cabo su denuncia.

Ahora bien, a pesar del rechazo que en las tablas recibió el “Teatro del Absurdo” durante los años sesenta, fue esta década en la que se escribieron mayor cantidad de piezas de “el absurdo” en Latinoamérica. *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera (1968), *El cepillo de dientes* de Jorge Díaz (1961), *La noche de los asesinos* de José Triana (1965), *Secuela* (1967), *El hombre, el más modificable* (1968) de Lucía Quintero, *Somos* (1962) y *el Robot* (1966) de Eduardo Pavlosky entre otras, son piezas que no han dejado de representarse desde entonces hasta nuestros días, lo que explica una absorción progresiva de este tipo de técnicas de acuerdo a las dinámicas teatrales de cada década.

Ya en los años ochenta, surgen las teorizaciones acerca del “Teatro del Absurdo” escrito en Latinoamérica y sus particularidades. Entre los textos más emblemáticos está el escrito por Daniel Zalacaín *Teatro absurdista hispanoamericano* (1985). Este texto, en principio, asocia al “Teatro del Absurdo” en Latinoamérica con el escrito en España; lo que implica que el texto estudia a los autores de “el absurdo” de habla hispana. No obstante, este escrito siempre recurre a la dualidad Europa/Hispanoamérica, sin anotar que España o Hispania hace parte de Europa. Sin embargo, ése no es el tema que nos ocupa, ya que Zalacaín lleva a cabo un análisis de cada obra y autor señalando sus características formales específicamente, lo que impide cualquier confusión en este sentido.

Ahora bien, el texto señala la importancia de la etiqueta de Esslin y su pertinencia para el teatro de “el absurdo” en el contexto hispanoamericano:

En primer lugar, es esencial comprender que el teatro hispanoamericano del absurdo no se adhiere necesariamente a la filosofía de pesimismo y derrota total del individuo ante su condición que caracteriza al teatro del absurdo europeo. Los escritores hispanoamericanos más bien se limitan a integrar técnicas típicas de este tipo de teatro con sus propias ideas y estética dramática. Por esta razón, se ha tenido el cuidado de substituir el término “absurdista” por “absurdo” al caracterizar las piezas hispanoamericanas analizadas más adelante. De esta forma, se diferencia a este teatro del “Teatro del absurdo europeo” propiamente dicho, según lo señala Esslin, y, al mismo tiempo, se muestran los aspectos que verdaderamente lo identifican con dicha tendencia. (Zalacaín, 14. Subrayado mío)

Esta teorización es significativa por el hecho de que hace una diferenciación terminológica entre “el absurdo” existencialista, cuyo tema central tiende al pesimismo, y el “absurdismo” como la asimilación hispanoamericana de una técnica teatral europea, optando por temas sociales específicamente latinoamericanos. Esto quiere decir que la catalogación de Martin Esslin no sería precisa para abarcar las nuevas dramaturgias hispanoamericanas surgidas después del año 1962, ya que no se basan en el concepto de “el absurdo” según Albert Camus, sino en la técnica teatral desarrollada por Ionesco, Beckett y Pinter, entre otros. Ahora bien, esta diferenciación también es útil para oponer el teatro europeo de “el absurdo” al “absurdista” latinoamericano y, por lo mismo, delimitar la particularidad de este último contrastando lo que “selecciona” del europeo y lo que desarrolla a partir de su propio contexto.

No obstante, se van desarrollando otras perspectivas de teorización del “Teatro del Absurdo” en Latinoamérica. Una de ellas es la manifestada por la investigadora de teatro colombiano María Mercedes Jaramillo en su texto *El Nuevo Teatro colombiano: arte y política* (1992). Si bien éste es un estudio que enfatiza en la historia del llamado “Nuevo Teatro”, lo hace a partir de una diferenciación radical entre el teatro social y “el absurdo”. Para María Mercedes Jaramillo el “Teatro del Absurdo” es “la manifestación de una élite pretendidamente poseedora de “cultura”, a la que le interesaba solamente el teatro que no cuestionara la problemática política y social

colombiana. El absurdo y la filosofía existencialista van ganando terreno en Colombia y en otros países de Latinoamérica” (53). Esta opinión está claramente permeada por sectores sociales y culturales que consideran que “la importancia del teatro en general es su capacidad de trascender socialmente. [Ya que] es uno de los terrenos artísticos donde se proyecta una imagen presente del entorno social y del inconsciente colectivo. Debido a su influencia e inmediatez, el teatro ha desempeñado un papel educativo, ideológico y político” (72). Esta tendencia está influenciada por el pensamiento marxista, para el cual el arte es una herramienta política. Por lo mismo, cuando María Mercedes Jaramillo trata el tema del “Teatro del Absurdo”, lo hacen a partir de un conflicto de lucha de clases, denotando que este tipo de teatro es “la manifestación de una élite” de intelectuales que desconoce la realidad social y el deber moral del teatro en la concientización de la sociedad. No obstante, muchos de los escritores “absurdistas” en Latinoamérica, tienden a integrar los conflictos sociales y políticos con la técnica teatral de “el absurdo”, como lo dije con anterioridad, con el fin de llevar a cabo su denuncia. Es el caso de Jorge Díaz con *El lugar donde mueren los mamíferos* (1963), Jorge Triana con *La noche de los asesinos* (1965), de Lucía Quintero con *Como gentecilla recogiendo flores* (1966) etc.

Otra posición teórica con respecto, tanto al término “Teatro de Absurdo” latinoamericano, como a sus particularidades, se sitúa en el texto de Ricardo Lobato Morchón llamado *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, publicado en el año 2002. Para Morchón:

En definitiva, no solo los dramas del absurdo hispanoamericano— al menos en su mayor parte— constituyen, como sus parientes europeos, indagaciones en la condición humana y no en la coyuntura política nacional y continental, sino que también en el teatro de vanguardia europeo, encontramos algunos dramas susceptibles de ser analizados como alegorías sociopolíticas.

Según se desprende de las reflexiones anteriores, no parece pertinente proponer dos paradigmas independientes— europeo y americano— para el teatro del absurdo. Formular un modelo específico en el que no encontrarían encaje la mayor parte de los dramas absurdistas latinoamericanos – y en particular piezas canónicas como *Falsa alarma* y *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera; *El cepillo*

de dientes y *El velero en la botella* de Jorge Díaz [...] – carece tanto de fundamento como de funcionalidad. Un paradigma único, amplio, definido a partir de un núcleo común de procedimientos dramáticos y rasgos de sentido, en el que tengan cabido las distintas realizaciones singulares, resulta, así, un instrumento de análisis más ajustado a la realidad (19. Subrayado mío).

Evidentemente la perspectiva de Morchón está en contraposición con la propuesta de Zalacaín, ya que para el primero no es pertinente buscar la diferenciación entre un “Teatro del Absurdo” europeo y un “Teatro del Absurdo” latinoamericano, sino hallar un paradigma único, más amplio, que señale los “procedimientos dramáticos y rasgos de sentido”, permitiendo así que la particularidad de las obras sea analizada, sin que ello produzca una división terminológica, a la manera del “absurdismo latinoamericano” de Zalacaín. Por otra parte, Morchón señala que la tendencia a un “absurdo social” que se le adjudica al “Teatro del Absurdo” escrito en Latinoamérica, no es del todo particular y “propia”, ya que como lo señala, muchas de las vanguardias europeas han llevado a cabo indagaciones en la condición humana y, como esta se encuentra integrada también por el aspecto social, han tocado el tema político sin que ello los encasille como movimientos tendientes a lo social sin más. La propuesta de Morchón, consta entonces de utilizar un solo paradigma de “Teatro del Absurdo” tanto para Europa como para Latinoamérica, basándose en “núcleos comunes de procedimientos dramáticos” diferenciados de acuerdo al estilo e ideología de cada autor.

Como se ha podido observar a partir de estas tres teorizaciones del “Teatro del Absurdo” latinoamericano, existen varias perspectivas desde las que es posible leer este tipo de textos; uno, a partir de la diferenciación entre el tema “absurdo” existencialista europeo y la influencia dramaturgica “absurdista” en el teatro latinoamericano; dos, situando al “Teatro del Absurdo” como un teatro de élites, tendiente al olvido de la realidad social latinoamericana; o tres, creando un paradigma único de “Teatro del Absurdo” que integre tanto las perspectivas latinoamericanas como las europeas a partir de puntos de contacto más que de divergencia. Este análisis por su parte, tendrá en cuenta tanto los puntos divergentes como los análogos, con el fin de identificar cómo se lleva a cabo aquella “transculturación” del “Teatro del Absurdo” en Latinoamérica y qué tipo de “selección” dramaturgica de las técnicas europeas se llevó a cabo en las

obras *Falsa alarma* de Virgilio Piñera, *El cepillo de dientes* de Jorge Díaz y *Maravilla*
Estar de Santiago García.

Capítulo 4. Análisis estilístico de tres obras del “Teatro del Absurdo” latinoamericano.

¿Por qué, entonces, críticos de diferentes países, os empeñáis en decir: “He aquí una variante del teatro de Ionesco y de Beckett”? O: “Es un precursor de Ionesco y de Beckett”. O: “Es el moderno teatro del Absurdo, del estilo de Ionesco y Beckett”. O: “Es curioso, no es ni Ionesco ni Beckett”. Quisiera saber hasta cuándo estos dos nombres malditos van a devorar toda la sustancia de las críticas dedicadas a mis obras, sirviendo de biombo a mi humilde teatro de aficionado.

Witold Gombrowicz (1968,11)

El epígrafe nos permite comenzar este análisis estilístico de las tres obras latinoamericanas de “el absurdo” que he señalado antes –*Falsa alarma, El cepillo de dientes y Maravilla Estar*– desde una perspectiva distinta a muchas de las críticas que se han llevado a cabo en la materia, que, como bien lo señala Gombrowicz, tienen como puntos de partida a “Ionesco y Beckett” sin enfatizar muchas veces en las particularidades de las obras enmarcadas bajo esta etiqueta (tanto europeas como latinoamericanas). Por lo mismo, junto con Gombrowicz considero que cuando se pretende hacer un análisis a una obra de “el absurdo”, más que ver qué tiene de los paradigmas europeos “Ionesco y Beckett”, hay que ver más allá de ellos a la obra misma y sus especificidades.

Ahora bien, este análisis no se sustrae completamente de los referentes “Ionesco y Beckett”, como ha sido evidente en los capítulos anteriores, debido a que su objetivo es llevar a cabo un paralelo entre las especificidades del “Teatro del Absurdo” en Europa y el “Teatro del Absurdo” en Latinoamérica, precisamente para concluir que las obras a las que se refiere esta etiqueta, a pesar de compartir elementos y técnicas, son distintas las unas de las otras no sólo debido al contexto histórico y cultural en el que se desarrollan, sino debido a su misma estructura como mundo cerrado o “juego”. De allí que los conceptos tanto de “juego” de Hans Georg Gadamer⁴⁴ como el de

⁴⁴ El concepto de “juego” que se utilizará para el análisis de las obras latinoamericanas, es el mismo con el que fueron analizadas las obras de “el absurdo” europeo en el capítulo 2.

“transculturación” de Ángel Rama nos permitan comprender, no qué se puede identificar en las obras latinoamericanas de “Ionesco y Beckett”, sino lo que como obras particulares han seleccionado de éstos y otros autores o realidades para su construcción particular.

El caso específico de *Falsa alarma* de Virgilio Piñera, publicada en 1948 es decir, antes de la representación de *La cantante calva* de Ionesco en 1950, es un ejemplo de que las obras de “el absurdo” escritas en Latinoamérica no tienen que ser vistas como depositarias de los mismos “Ionesco y Beckett”, que son presentados como sus precursores, sino como parte del desarrollo de este tipo de pensamiento y escritura en el contexto latinoamericano independientemente de estos dos autores canónicos. Sin embargo, cabe hacer la salvedad de que Virgilio Piñera conocía de antemano la tradición vanguardista europea, tanto el surrealismo como el existencialismo, de la misma manera como conocía el teatro costumbrista y el folclor cubano, lo que tampoco lo hace un autor “emancipado” de la tradición literaria de Europa. Por otra parte, y en cuanto a *El cepillo de dientes* y *Maravilla Estar*, escritas después de la representación de las obras de “Ionesco y Beckett”, puede decirse a su vez que, aunque tienen ya los referentes europeos del “Teatro del Absurdo”, no son copias de ellos sino que, como obras, seleccionan técnicas y pensamientos tanto europeos como latinoamericanos y los integran en un mundo de “juego” específico. Habiendo hecho esta claridad, iniciaré este análisis estilístico con la primera de las obras referidas, *Falsa alarma*.

4.1 Falsa alarma de Virgilio Piñera

Virgilio Piñera nace el 4 de agosto de 1912 en La Habana, Cuba. Estudió en la Universidad de La Habana Filosofía y Letras, graduándose en 1940. A partir de su estudio en esta academia, con bases eruditas clásicas y religiosas europeas, Virgilio Piñera empieza su trabajo como escritor en revistas como *Espuela de Plata* (1939-1941) y *Orígenes* (1944-1954), en las cuales publicó tanto sus poemas como sus obras tempranas. En 1946 Piñera viaja a Buenos Aires, Argentina, donde “realizó labores de corresponsal de *Orígenes* y trabaja en el equipo de traductores de la novela *Ferdydurke*, del escritor polaco Witold Gombrowicz, uno de sus más cercanos amigos en la capital argentina” (http://www.cubaliteraria.com/autor/virgilio_pinnera/cronologia.html).

Este momento de la vida de Piñera es clave, como lo había resaltado en el capítulo anterior, ya que es en este periodo cuando se familiariza, a través de Gombrowicz y el medio literario argentino, que era mucho más amplio que el cubano, con las vanguardias europeas y su interés por la ruptura con los valores literarios tradicionales. No por nada sus textos posteriores a esta fecha son reconocidos como de rompimiento con la herencia teatral cubana que consistía en una “estética populachera, un criollismo fácil y una sátira política epidérmica. Títulos como *La casita criolla*, *La isla de las cotorras*, *Delirio de automóvil* y *Tin Tan te comiste un pan*, [se] fundamentaron en mecanismos de eficacia indiscutible” (Domínguez, 13-14). Por lo mismo, la obra de Piñera debe leerse como un deseo de desapego de la tradición teatral criolla cubana, a través de una selección de técnicas de las vanguardias europeas de su tiempo; en especial, la relectura de los clásicos y el deseo de innovación, sin que ello le impida seleccionar a su vez elementos específicamente cubanos, como se evidencia en su primera obra teatral *Electra Garrigó* (1941), en la que, el simple hecho de que el coro trágico cante Guantanamera, una de las canciones cubanas más populares cuya letra es adaptación del poema Versos Sencillos de José Martí, dice mucho.

Falsa alarma, específicamente, es escrita en dos fases: la primera de ellas fue su publicación en la revista *Orígenes* en 1948, mientras que la segunda fue su revisión final para la antología *Teatro completo* en 1960. Al comenzar este análisis, decidí compararlas y ver qué tipo de modificaciones se le había efectuado a su versión final, con el propósito de descubrir a qué aspectos se les había dado mayor énfasis y qué conclusiones se podrían sacar de ello. En esta búsqueda descubrí dos diferencias esenciales entre las dos versiones; en principio, la versión final tiene una acotación inicial, mientras que la primera versión prescindía de ella. En segundo lugar, la versión final incluye algunos diálogos más, todos con un énfasis especial en el juego, asunto en el que haré énfasis posteriormente.

Ahora bien, el asunto de la acotación inicial es clave, debido a que una obra dramaturgica, sin una precisión del lugar en que debe realizarse la representación, no permite la comprensión profunda del mundo particular que ésta quiere crear y, por lo mismo, se pierden detalles que pueden ser pistas para el espectador en el momento de interpretar la obra, por lo que fue después de que fuese representada, en 1957, cuando Piñera decide incluir en su versión final de *Falsa alarma* la siguiente acotación inicial:

La escena representa un despacho. Mesa de trabajo, silla giratoria, frente a la mesa una silla, banco adosado a la pared lateral derecha; estatua de la Justicia al centro de la escena. En el momento de descorrerse el telón, aparece el Juez vestido con la toga, y el birrete en la mano. El asesino está vuelto de espaldas a la puerta apoyado en la estatua. (Piñera, 139⁴⁵)

Como se puede evidenciar, sin esta acotación muchos elementos, en especial la importancia de la estatua de la Justicia “al centro de la escena”, se obviarían cuando el autor ya no estuviera para enfatizar en ella. En cuanto a los diálogos añadidos a la versión inicial de la obra en el texto posterior en 1960, serán señalados de acuerdo con su aparición en el transcurso de este análisis.

Para comenzar, quisiera señalar que *Falsa alarma*, como toda la dramaturgia de Virgilio Piñera, puede leerse desde la perspectiva del “juego” que he propuesto en el capítulo dos; sin embargo, en Cuba aquel juego tiene ya una particularidad que señala Carlos Espinoza Domínguez en su prólogo al libro *Teatro contemporáneo cubano Antología*, titulado “Una dramaturgia escindida”:

Esta cualidad criollísima de no tomar nada en serio, de someterlo todo a la acción del choteo, será una de las características distintivas de buen parte de la obra teatral y literaria de Piñera. Como él mismo ha señalado, esa sistemática ruptura con la “seriedad” era su modo de hacer resistencia a una realidad hostil y asfixiante. (21. Subrayado mío)

El “choteo” en cubano es algo así como burlarse o hacer una jugarreta con algo o con alguien con el propósito de romper la “seriedad”; lo que se relaciona íntimamente con el “juego” europeo. No obstante, el choteo se diferencia del juego en que constituye una particularidad del humor cubano en la que no hay el tipo de crueldad que se puede leer en las obras europeas, ya que, como dice Domínguez, viene del humor criollo que era la regla para la tradición teatral cubana anterior a Piñera. Por lo mismo, es importante ahondar en el análisis de *Falsa alarma* desde esta perspectiva, sin perder de vista, a su vez, qué elementos de la tradición europea selecciona.

⁴⁵ La edición que utilizaré en el transcurso de este análisis es: *Teatro completo*. La Habana, Cuba, Ediciones. R., 1960.

En primer lugar, *Falsa alarma* se inicia como cualquier obra realista en la que se trate el tema de la justicia; con un JUEZ, un ASESINO y una VIUDA. El JUEZ por su parte, desde el primer instante está llevando al asesino a que confiese su crimen como cualquier juez lo haría:

JUEZ: (*Enciende la lámpara que se encuentra sobre la mesa y la proyecta sobre la cara del asesino*). Sí, lo habías visto antes.

ASESINO: ¿Por qué enciende esa luz?

JUEZ: Límitate a responder. No debes preguntarme nada. (*Pausa, conminativo*). Confiesa que todo ha sido una venganza.

ASESINO: (*Parpadeando fuertemente*) Juro que no. Es la primera vez que visito este pueblo.

JUEZ: Lo perseguías de pueblo en pueblo. Aquí lo encontraste. (141)

Hasta este punto, nada parece ser “absurdo”, por el contrario, los diálogos y los personajes antes, parecen ser arquetipos del ASESINO, el JUEZ y la VIUDA, en especial ésta última que es presentada en la obra de la siguiente manera:

VIUDA: (*Entra impetuosamente, sollozando, presa del más vivo dolor. Es la viuda clásica, que acaba de perder a su marido, aumentada su histeria por la muerte violenta del consorte, y recrudescida por el robo de los quinientos pesos. Toda su personalidad de viuda ultrajada demanda pronta satisfacción. Su mano derecha oprime fuertemente un pañuelito. Viste todo el atuendo de las viudas; desde el traje negro hasta la “pena” pasando por la toca[...]*). (143. Subrayado mío).

Para el jugador “puesta en escena” esta es la primera pista que señala cuál es el tono del juego. Como se puede evidenciar, esta acotación comparte con la tradición cubana el humor del choteo y su burla de lo común. De allí el hecho de vestir a los personajes de la manera más típica y convencional, rayando en lo corriente, es una característica que el teatro de Piñera selecciona del teatro costumbrista latinoamericano, el cual saca situaciones humorísticas a partir de lo más característico de su sociedad, en este caso, de las viudas y su “pena”. Además, el traje típico de la viuda permite un contraste que

desfamiliariza al espectador cuando ve la escena siguiente, en la que, luego de que han salido la VIUDA y el JUEZ y han entrado dos mozos a llevarse la estatua de la Justicia colocando en vez de ella una victrola con el disco de “Danubio azul”, vuelven a entrar los mismos personajes pero con atributos completamente diferentes:

VIUDA: (*Vestida elegantemente de tarde, en colores muy vivos*)

[...] JUEZ: (*Riendo sonoramente*) Habla de un juez. (*Al asesino*) ¿A qué juez se refiere?

ASESINO: A usted. (*Dirigiéndose a la viuda*) ¿Y no es usted la viuda del hombre a quien yo maté de un balazo?

VIUDA:(*Al juez*) Tengo que renovar el pasaporte. Hace una eternidad que no viajo. (146-50)

En este punto, el juego/choteo empieza a mostrar pistas para interpretar su estructura. En principio, debido a que los personajes cambian sus atributos arquetípicos del inicio abiertamente, lo que indica que el juego abandona la concepción de personajes/sujetos con una personalidad estable, presentándolos como intercambiables y versátiles. No obstante, todos los personajes en la obra no son modificables, lo que la hace cada vez más interesante, ya que el ASESINO sí permanece estático en el transcurso de la obra como el “aguafiestas” o como quien no se involucra en el juego entre la VIUDA y el JUEZ en esta segunda parte. Este es un punto clave de diferenciación entre las obras europeas de “el absurdo” y el choteo cubano. En el caso europeo, todos los personajes interactúan en el juego, es decir, todos se hacen parte de él y se acomodan a sus reglas, en cambio en *Falsa alarma*, el ASESINO es con quien la VIUDA y el JUEZ chotean. Ésto ratifica que el “Teatro del Absurdo” de Piñera, es un juego más que de crueldad, de choteo, de burla, de no tomarse nada en serio. El espectador por su parte, seguramente se sentirá extraviado, ya que son la VIUDA y el JUEZ (quienes supuestamente deberían estar interesados en el juicio y la condena del asesino) los que están jugando mientras el ASESINO, quién será condenado, es el que les recuerda que deben condenarlo:

JUEZ: ¿Intenta bailar de nuevo?

VIUDA: (*Suplicante*) ¡Por favor, sólo unos compases, unas vueltas!

JUEZ: ¡Sea! Sólo unas vueltas... (*Ponen el disco y comienzan a valsar; apenas han dado dos vueltas, el asesino se levanta impetuosamente y quita el disco*)

ASESINO: (*Fuera de sí*) ¡Infames! ¿Hasta cuándo se proponen seguir torturándome? ¿Qué nueva tortura es esta?

VIUDA: ¿Está loco? ¿Es un invitado suyo?

JUEZ: En absoluto. (*Al asesino*)¿Quién lo tortura, amigo mío?

ASESINO: (*Sollozando*) Usted y ella.

JUEZ: Quién es “Usted” y quién es “Ella”... Pongámonos de acuerdo.

ASESINO: (*Dejándose caer en el banco*) ¡No puedo más! Acabe de ajusticiarme, pero no siga torturándome. (152)

En este fragmento, el ASESINO muestra cómo la estructura de la obra está construida con base en un personaje del que se mofan los otros dos. El primero como lo he dicho antes, el ASESINO, es quien compara el juego con la realidad, mientras que la VIUDA y el JUEZ parecen olvidarse de ésta abandonándose al devenir del juego mismo, lo que se hace evidente a través de los diálogos añadidos a la primera versión de la obra, mostrando la imposibilidad del juicio que el ASESINO está esperando. Entre los diálogos que se sumaron al texto publicado en 1948 está el siguiente:

VIUDA: Amigo mío ¿Qué mosca le ha picado?

JUEAZ: A propósito: hablaré de la mosca Tsé-Tsé.

VIUDA: ¡Bravo! He ahí un tema apasionante. Nada menos que un tema onírico.

ASESINO: Una palabra, quiero preguntar algo. Se trata de mi vida.

VIUDA: (*Al asesino*) Usted incurre en error, señor mío: mosca tsé-tsé son tres palabras. Mosca, una; tsé, dos; tsé, tres. Mosca tsé-tsé.

JUEZ: Mosca Tsé-tsé.

VIUDA: En los diccionarios aparece bajo: Tsé-tsé, mosca.

JUEZ: En mi último viaje a Tanganika...

VIUDA: Sería lindo llevar el apellido Tsé-tsé. Por ejemplo: Rita Tsé-Tsé.

JUEZ: Y más lindo todavía: Rita Tsé-Tsé de Mosca.

VIUDA: Preferiría Rita Mosca de Tsé-Tsé. Es más mosca. (*Mirando al asesino*). Parece que nuestro amigo está amoscado.

JUEZ: No veo por qué se amoscaría. No hay motivo para amoscarse.

VIUDA: Sin embargo, uno puede amoscarse. (158-59)

Ante este tipo de diálogos, el espectador no puede más que preguntarse si lo que está sucediendo es en realidad una actuación por parte de la VIUDA y el JUEZ para torturar al ASESINO o si la obra es tan choteo como parece. En mi concepto, el juego busca precisamente eso, que el espectador crea que ha descubierto la solución de la obra, convenciéndose de que todo es un simple choteo, a través de los diálogos como el anterior y como el siguiente:

JUEZ: (*A la viuda*) ¿Empezamos ya, o no estará aún bastante saturado?

VIUDA: (*Mirando al asesino*) Creo que podemos empezar: las diferencias están bien marcadas.

ASESINO: (*Estupefacto*)... ¿las diferencias?

JUEZ: (*Displícite*) Sí, primero desplegamos ante usted todo el imponente aparato de la Justicia y el profundo dolor de una mujer ante la muerte de su amado consorte. (*carraspea*) No lo hice del todo mal. ¿No le parece?

ASESINO: ¿Qué?

JUEZ: Mi papel de Juez. Verdad que me ayudaban mucho los atributos de la Justicia...

VIUDA: (*Al juez*) Y qué me dice de mis pompas, de mi velo, de la “pena”... Le ruego no olvidarlos. (159-60)

En este momento el espectador está seguro de que la obra es efectivamente un choteo planeado por un JUEZ y una VIUDA para torturar a un ASESINO. No obstante, la obra va más allá, llegando incluso a hacer caer en cuenta al ASESINO y al espectador de que

la justicia no existe ya, es decir, que en el juego no hay manera de juzgar a un ASESINO y mucho menos absolverlo de la culpa; lo que viene a ser un punto crucial en la obra, como lo veremos a continuación:

JUEZ: [...] Ya lo tenemos en poder de la justicia. Entonces hace usted la siguiente reflexión: “bien, no pude escapar; pero, una vez que se me juzgue, salga bien o mal, este asunto quedará finiquitado”

VIUDA: Finiquitado... ¡ja, ja, ja!

ASESINO: Si soy absuelto, quedaré en paz con la sociedad. Si soy condenado, habré pagado mi deuda.

JUEZ: ¡Oh, palabras, vanas palabras! “¿hasta cuando abusaréis de nuestra paciencia...?” (*pausa*). Veá, amiguito: usted comete un crimen. Pues bien, no existe un solo hombre en el mundo que pueda juzgarlo.

[...] VIUDA: (*Al asesino*) Lo mismo para mí, los jueces me dirán: señora, la falta queda reparada, se ha hecho justicia, el asesino sentirá todo el peso de la Ley. Y yo les diré: ¿qué me importa esa retórica? Soy una señora cuyo marido fue matado por un señor... (*pausa*). Todo estaba dispuesto: usted debía matar a mi marido, mi marido debía dejarse matar, yo tenía que volverme una viuda. No hay otra cosa.

JUEZ: Calcule usted...; si la señora se expresa en tales términos, sólo me queda decir que soy otro señor que únicamente puede aspirar a convertir su magistratura en una pieza de teatro. (161,162)

La obra, entonces, parece resolverse ante el espectador, quien uniendo piezas puede interpretar que efectivamente la VIUDA y el JUEZ llevaron a cabo un choteo para mostrarle al ASESINO que la culpa nunca será quitada del hombre, ya que nadie es lo suficientemente capaz de juzgar o condenar a otro. Este tipo de pensamiento es precisamente una de las selecciones europeas que se evidencian en *Falsa alarma*, ese pesimismo, esa imposibilidad existencialista de que el hombre pueda ser libre de su culpa y, por lo tanto, el choteo se torna cruel a la manera de las obras de “el absurdo” europeo, fragmentando la interpretación que el espectador estaba haciendo de la obra

(basándose en una tortura de humor criollo a un ASESINO). De allí que la obra sea un acoplamiento entre el existencialismo europeo y el choteo cubano:

ASESINO: (*Al juez*) Entonces, ¿no me condenará usted? (*a la viuda*) y usted, ¿no me acusa?

VIUDA: ¡Ji, Ji!

JUEZ: ¡Ji, ji!

ASESINO: Pero fui detenido; acorralado, me sacaron del cuarto de hotel con gases lacrimógenos; me arrojaron a un calabozo; sufrí interrogatorios; usted mismo me puso bajo esa lámpara...

JUEZ: (*Tocando al asesino en el hombro*) ¡Una falsa alarma, amigo, una falsa alarma...! (163)

El ASESINO fue detenido, ¿pero para qué si no hay justicia? Para que el choteo fuera posible. Sin embargo, ¿es sólo para burlarse que este juego se construye? Efectivamente no, ya que es también denuncia a la justicia, no solamente cubana, sino universal, que se basa en el criterio de un hombre para absolver, siendo incapaz de llegar a deshacerse de la culpa. Ahora bien, no es para nada gratuito que Piñera estuviera pensando en el tema de la justicia en los años cuarenta y cincuenta, ya que como hemos visto en el capítulo anterior, Cuba se encontraba bajo diversas dictaduras y golpes de estado, desde el primer gobierno de Fulgencio Batista (1940-1944), pasando por el de Ramón Grau San Martín (1944-1948) y Carlos Prío Socarrás (1948-1952), hasta llegar al periodo más sangriento en la dictadura cubana, de nuevo con Fulgencio Batista (1952-1959), en el que la justicia era solo un decir, ya que en muchos casos se asesinaba a quien se revelaba contra el régimen, manipulado a su vez por Estados Unidos, sin importar si era inocente o culpable, aún, sin que se le llevara a juicio siquiera.

Por último, *Falsa alarma* se cierra de la siguiente manera:

JUEZ: (*Ofreciendo su brazo a la viuda*) Sí amiga mía, nos vamos. También yo tengo una cita. (*Empieza a caminar muy lentamente*)... con mi peluquero. (*Al asesino*) Pues le diré... Lo mejor que puede hacer es bailar Danubio Azul. (*Apresuran el paso y salen riendo a carcajadas*).

(El asesino mira la victrola. Pausa. Se acerca a la misma. Pausa. Se muestra irresoluto; por fin pone el disco y empieza a bailar muy lentamente. Telón lento). (168)

Lo que puede deducir el espectador del final de esta obra es que, en primer lugar, se basa en el choteo cubano, en el “no tomarse nada en serio”, reflejado en el baile del “Danubio azul”, que la VIUDA y el JUEZ empiezan y que el ASESINO termina, haciendo referencia a que todos son de una u otra manera culpables, solo que en este caso es el ASESINO quien se aferra a la justicia, hasta que, como los otros dos personajes, opta por reconocer su inexistencia y bailar para olvidar la culpa.

En conclusión, *Falsa alarma* no sólo no es la repetición del modelo europeo de “el absurdo”, sino que selecciona tanto de la tradición teatral latinoamericana, incluyendo el choteo cubano como parte central de su estructura, como del pensamiento existencialista europeo, en su denuncia a la imposibilidad de un universal como la justicia en el mundo. Es por esto que Piñera, más que haber sido influenciado por “Ionesco y Beckett”, lo fue, al igual que estos dos autores, por el existencialismo francés de Camus y Sartre.

4.2 *El cepillo de dientes de Jorge Díaz*

Jorge Díaz nace en Buenos Aires, Argentina el 20 de febrero de 1930 y en 1934 su familia se nacionaliza en Chile. En principio, Jorge Díaz se gradúa como arquitecto de la Universidad Católica de Santiago en 1955 y, gracias a su interés por el diseño y realización de escenografías, llegó a la actuación y luego a la dramaturgia. Su primer contacto con el teatro se dio en 1959, cuando hizo parte del grupo Ictus, donde en principio tuvo papeles sin renombre, para luego centrarse en la escritura de piezas para su representación. En 1961 escribe dos de sus primeras obras, *Un hombre llamado Isla* y *El cepillo de dientes o Náufragos en el parque de atracciones*, una de sus obras más conocidas. En 1965, Díaz empieza a ser parte de la “Generación del 50”⁴⁶, grupo que

⁴⁶ El grupo “Generación del 50” se crea en 1954 cuando aparece la *Nueva antología del cuento chileno* editada por Enrique Lafourcade, instituyéndose grupo contra las tradiciones criollas de la literatura chilena, con el propósito de renovar e integrar a esta literatura en las letras universales. (<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0011137.pdf>)

“hizo su entrada al escenario de las letras nacionales [chilenas], con un escepticismo radical frente a la vida y a la literatura chilena anterior (buscando ante todo la superación del criollismo). Por esta razón fueron estigmatizados como escritores despreocupados frente a los problemas sociales” (http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=generacionliterariade1950).

Por lo mismo, las primeras obras de Díaz parecen no enfatizar en los dilemas sociales, sin embargo, en las posteriores *El lugar donde mueren los mamíferos* (1963), *Topografía de un desnudo* (1965), *Canción de cuna para un decapitado* (1966) y *Mata al próximo como a ti mismo* (1975), entre otras, se destaca su criterio crítico ante las injusticias sociales. Es por eso que *El cepillo de dientes* debe ser analizada desde los primeros años de escritura de Díaz, en los que deseaba desligarse de la tradición costumbrista latinoamericana, sin que esto impida un análisis a partir de las selecciones que en ella se evidencian, tanto de esta tradición contra la que renegaba, como de la dramaturgia de “el absurdo” europeo en auge en los años sesenta en Latinoamérica.

Ahora bien, esta obra en especial puede verse como un juego, más que existencialista o de “el absurdo”, como de puesta en escena, como juego teatral, debido a que no sólo tiene bastantes instrucciones o acotaciones para el jugador “puesta en escena”, sino que hace evidente su juego constantemente con el propósito de que el espectador se involucre en él sin ninguna prevención o anhelo racionalista; más bien, con el fin de divertirse y jugar.

El cepillo de dientes consta de dos actos. El primero de ellos inicia tranquilamente en la mañana, en un comedor, con una bella mujer que entra a escena con pantuflas, pijama de seda y la bandeja del desayuno. La obra/juego como tal consta de dos personajes que se presentan en este primer acto como marido y mujer, discutiendo y hablando de lo cotidiano. No obstante, desde el primer momento, cuando ELLA empieza a hablar sola acerca de lo que ha soñado la noche anterior, se ve cómo le lanza una frase a los espectadores exhortándolos a jugar:

Imagínate –me dijo– que está sola en un escenario iluminado, frente a grandes personalidades que la están mirando y a usted no le importa nada, nada, nada.

Bien, nada. Ahem...” (*Se dirige con soltura y desinhibición al público desde la desembocadura del escenario*)” ¡Excelentísimo señor presidente, excelentísimo ministro consuetudinario, miembros del Cuerpo Diplomático y de otros cuerpos, señorita Agregada Escultural... ¡Oh, monseñor!... (76. Subrayado mío⁴⁷).

Desde el principio, el juego se muestra como un juego sin barreras entre público y representación, no por nada está refiriéndose constantemente al espectador como parte de la acción en el escenario sin que esto parezca ser extravagante dentro de la estructura de la obra/juego:

(*Ella de pronto levanta la vista y mira hacia el público. Se sobresalta*) ¡Cierra las cortinas que nos están mirando!

EL: Es que nos gusta. Somos exhibicionistas para... Y aprovechando la oportunidad voy a decir algunas palabras... (*Directamente al público*). Como presidente del Partido Cristiano Familiar Unido, he reiterado en muchas ocasiones que la madurez cívica se expresará repudiando a los demagogos profesionales. (79)

[...] ELLA: (*Repentinamente mirando hacia el público*). ¡Cierra las cortinas que están escuchándolo todo!

EL: (*Asomando la cabeza por debajo del mantel*) Me importa un bledo que escuchen todo. Para eso pagaron. (95)

En esta obra, el espectador es, más que en las obras anteriormente analizadas, un jugador evidente, que es tenido en cuenta con especial cuidado por el juego, de la misma manera como lo es el jugador “puesta en escena”. No por nada al inicio del acto segundo

(*La escenografía se ha invertido, es decir, sobre un eje imaginario ha girado en 180°. Todo lo que se veía a la izquierda está a la derecha y viceversa*). (98)

Para el jugador “puesta en escena”, este tipo de instrucciones de juego son un juego a su vez, ya que le imparten a la representación más vida, mostrándola como intercambiable

⁴⁷ La edición que utilizaré en el transcurso de este análisis es: *El velero en la botella; El cepillo de dientes o náufragos en el parque de atracciones*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S.A., 1973.

y más dinámica. Por otra parte, el jugador “puesta en escena” puede a su vez extenderse en el juego organizando el escenario de diferentes maneras (podría ser giratorio o rectangular, etc.) No obstante, el juego escenográfico no termina allí; el punto final de la obra lo hace aún más evidente:

(En este momento los bastidores que conforman la escenografía o cualquier otro elemento que se haya usado, empiezan a moverse desapareciendo, unos hacia arriba y otros hacia el lado. Se desplazan lentamente. Sólo quedan los muebles. Al fondo se verá la muralla del escenario manchada y llena de palos y bastidores inconclusos. Los muebles y los actores parecen flotar en un ámbito incongruente y absurdo. Ella mira a su alrededor muy desconcertada)

ELLA: Adiós. Oiga, oiga, oiga, oiga, pero todavía no hemos terminado. Dejen las cosas como están..., no hemos terminado.

EL: *(Incorporándose)* Ay, ¿qué pasa?

ELLA: Que están deshaciendo nuestro campo de batalla. (123)

El juego, por lo tanto, en primera medida se presenta como un juego teatral, como un juego que pretende mostrarle al espectador cómo funciona el espectáculo, rompiendo con la idea tradicional de que éste es una representación de situaciones reales con las que el público puede identificarse, típica del teatro costumbrista latinoamericano del que Díaz desde el primer momento quiere separarse. Ahora bien, esto lo logra no sólo debido a que muestra lo que hay tras bastidores en un escenario, sino porque los mismos personajes hacen evidente todo el tiempo que el público está allí y que en el escenario se está jugando al teatro para divertir al espectador. Estas dos particularidades de *El cepillo de dientes* indican que, en primer lugar, Díaz selecciona de las vanguardias europeas como Dadá, el surrealismo o el futurismo, la visión de un público que debe ser integrado en la pieza teatral, es decir, no desde una actitud racionalista y crítica como la propuesta por Brecht, sino desde una actitud activa e involucrada. No obstante, en segundo lugar, Díaz selecciona del teatro criollo al que se opone, ese deseo de mostrar lo tradicional –en este caso la relación de una pareja de casados que quieren incentivar la creatividad sexual– para divertir al público y llevarlo a jugar.

EL: [...] Isabel, Mercedes, Soledad...¿es realmente necesario que tengamos que repetir esto todos los días?

ELLA: ¿A qué te refieres cariño?

EL: Sabes perfectamente bien a qué me refiero. Resulta agotador.

ELLA: Mi parte no es fácil tampoco. Si por lo menos se te ocurriera algo nuevo.

EL: Eso es lo más espantoso. ¡Que siempre hay algo nuevo! Para hacernos el amor vamos a tener que contratar a un asesor...

ELLA: Yo creo que las ideas iniciales no eran malas, lo que pasa es que lo hemos bordado tanto que ahora están prácticamente agoradas. (118)

Por lo mismo, el juego consiste en un devenir de actuaciones que en un momento parecen ser reales, que parecen ser discusiones entre los mismos esposos que juegan, y sin embargo, resultan ser parte del mismo juego. Ejemplo de ello es en el primer acto, cuando ELLA ha tomado el cepillo de dientes de EL y EL por ese motivo inicia una pelea que termina en el asesinato de ELLA con la correa del radio. Podría creerse que el mismo juego que se estaba desarrollando ha culminado en ese asesinato intempestivo, tal vez debido a la euforia del mismo, por lo que el espectador saca la conclusión de que el juego terminó. No obstante, al inicio del acto segundo ocurre algo que demuestra que efectivamente el juego continúa:

(Entra Antona. Es Ella, sólo que lleva un vestido barato, peluca y pendientes. En sus manos un cubo de limpieza, un estropajo, balletas y un escobillón. Antona es decidida y enérgica, aunque ingenua. Deja el cubo en el suelo y se coloca en la cintura una balleta a manera de delantal). (99)

El personaje de ANTONA resulta ser la misma ELLA que había sido asesinada en el acto anterior, lo que le dice al espectador que efectivamente estos esposos siguen jugando y que el asesinato fue una pista falsa. Además, es ANTONA quien descubre el crimen y lo denuncia, por lo que el espectador no siente la tensión del ocultamiento del cadáver por parte de EL, sino que se divierte con las estrategias que EL utiliza para que ANTONA “supuestamente” no vea el cadáver, lo que intensifica el juego mismo.

EL: (*En un grito*) ¡Antona, escúchame! (*Antona antes de entrar al dormitorio, se vuelve hacia EL*).

ANTONA: ¿Qué?

EL: Es que yo... yo...

ANTONA: Bueno, ¿usted qué?

EL: Yo, yo ya no soy el mismo de antes, desde hace media hora lo sé.

ANTONA: Ah, no entiendo.

EL: Pero si te lo he explicado en forma delicada durante todo este rato y te niegas a comprenderlo... ¿Cómo puedes ser tan tonta?

ANTONA: Pero... ¿darme cuenta de qué (pausa conmovida de EL)?

EL: (*Sin poderse contener*) ¡Voy a ser madre! (104)

Ahora bien, *El cepillo de dientes* se diferencia del “Teatro del Absurdo” europeo, en que integra al juego elementos de la cotidianidad, típicos del teatro costumbrista latinoamericano, con el propósito de divertir al espectador y no con el propósito de mostrarle “el absurdo” de la existencia. Un ejemplo claro de lo latinoamericano en *El cepillo de dientes* es lo siguiente:

EL: Al que no es ducho en bragas las costuras lo matan.

ANTONA: En comer y en rascar es solo empezar.

EL: Lo que no se hace en un año se hace en un rato.

ANTONA: Quien su trasero alquila no pasa hambre ni fatiga.

EL: Cada uno habla de la feria según le va en ella.

ANTONA: Si quieres un crío, búscate un sobrino.

EL: Hijo sin dolor, madre sin amor.

ANTONA: Éramos treinta y parió la abuela.

EL: A mulo cojo e hijo bobo lo sufren todos.

ANTONA: Más vale una de varón que cien de gorrión.

EL: El lechón de un mes y el pato de tres.

ANTONA: Más arriba está la rodilla que la pantorrilla.

EL: Más vale casada que trajinada.

ANTONA: Casarme quiero, que se me eriza el pelo.

EL: Antona, Antona, uno la deja y otro la toma. (107)

Este diálogo muestra los típicos dichos latinoamericanos, algo modificados para generar risa al espectador, lo que constata que *El cepillo de dientes* es una obra que tiene como recurso humorístico, al igual que el teatro criollo latinoamericano, la sátira a las costumbres, en este caso, a los dichos o frases de la sabiduría popular en este contexto.

Por otra parte y volviendo al asunto de la relación entre el espectador y el jugador “puesta en escena”, cabe señalar cómo el juego le da al público diferentes papeles en el trascurso de la obra; como va vistiéndolo de acuerdo con lo que el juego va necesitando en su marcha. Ejemplo de ello es precisamente cuando, luego de que EL ha asesinado a ELLA, el público se convierte en un oficial de policía:

(El deja el diario y habla directamente al público. Se suelta el cuello y la corbata y adopta el aire fatigado de un acusado en un interrogatorio policial)

EL: Sí, yo la maté. Por lo menos, la persona que está tirada allí en el dormitorio es la que yo maté. Y sé muy bien por qué lo hice. Ustedes habrían hecho lo mismo al encontrar a un extraño adueñándose de vuestra casa, desde el pijama hasta el cepillo de dientes. (97)

Como es evidente en el fragmento anterior, el público parece representar a un oficial interrogando a EL por su crimen. Otro ejemplo de ello es cuando el juego convierte al público en la audiencia televisiva de un show:

(Vuelve la luz al escenario. El cambia a locutor de TV usando la linterna como micrófono. Antona, nerviosa y sonriente como una concursante. Ambos hablan directamente al público. El hace las preguntas con un tono brillante y empalagoso propio de los locutores de TV)

EL: Mire, le voy a dar la última oportunidad. Si usted no constesta a mis preguntas perderá la gran oportunidad que le ofrece Bic o Gillette, la única fibra de *homologación texilor*. Vamos a ver, ¿quién mató a la mujer del departamento veinticinco? (114)

En este punto, puede decirse que la obra/juego, genera el involucramiento del espectador de forma mucho más esencial que las obras analizadas con anterioridad, ya que como juego, se construye haciendo evidente la presencia del espectador en el teatro y no solo eso, sino haciéndole actuar con el juego, incluyéndolo como personaje; lo que sería una clara selección de Díaz de las vanguardias europeas como Dadá o el futurismo, influencias indiscutibles del “Teatro del Absurdo”.

Por último, se van apagando progresivamente las luces del escenario y los personajes han quedado a oscuras, lo que parece decirle al espectador que el juego entre esposos por fin ha culminado, ya que tanto EL como ELLA, luego de encender unos cirios mortuorios para iluminarse, empiezan a decir:

ELLA: [...] ¡El día ha sido maravilloso!

EL: Si, pero ya no queda nada de nuestro parque de atracciones.

ELLA: Solamente hasta mañana en que inventaremos otro.

EL: Cada día es una maravillosa caja de sorpresas con premios, un largo túnel del amor.

ELLA: En realidad... ¿cómo podemos sobrevivir?

EL: ¿A qué?

ELLA: A este cariño tan tremendo.

EL: ¡Somos fuertes!

ELLA: ¡Invulnerables!

EL: ¡Inseparables!

ELLA: ¡Intolerables!

EL: ¡In-to-le-ra-bles!

AMBOS: ¡In-to-le-ra-bles!

(Las cortinas se cierran mientras El sigue tejiendo y meciéndose y Ella sigue tocando el arpa). (126)

De esta manera se cierra esta obra/juego. En mi concepto, ésta es una obra que si bien utiliza las técnicas vanguardistas europeas no se desprende del todo de su herencia criolla, lo que la hace diferente al “Teatro del Absurdo” europeo, en la que los temas, aunque en algunos casos son convencionales, no son los mismos que los latinoamericanos. Un ejemplo de ello es *La cantante calva* de Ionesco. En ella, los personajes, diálogos y ambientes son convencionales y costumbristas, al estilo europeo podría decirse; sin embargo, un inglés no es igual a un latinoamericano y las situaciones que para éste son convencionales, para el otro no lo son. Es allí donde el contexto en el que se desarrollan las piezas teatrales influye en la construcción dramática. Por lo mismo, esta pieza no es coherente con el concepto de “el absurdo” de Camus, ya que su humor es diferente al humor cruel europeo; lo que la aparta de la etiqueta “Teatro del Absurdo” con creces, aunque comparta con las obras etiquetadas como tal, algunas técnicas escenográficas.

Además, cabe resaltar que muchas de las técnicas del juego y su escenografía en *El cepillo de dientes* provienen de la formación arquitectónica de Díaz, que juega con el espacio teatral como campo de juego, como hemos podido analizar, lo que también se constituye en una particularidad de la obra.

4.3 *Maravilla Estar* de Santiago García

Santiago García nace en Bogotá, Colombia el 20 de diciembre de 1928. Sus primeros estudios fueron de arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia. Luego, estudia en la Escuela de Bellas Artes en París y en el Instituto Universitario de Venecia. Su carrera actoral se inicia en 1957 en Bogotá, bajo la tutoría del actor y director japonés Seki-Sano, quien llega a Colombia en 1955 contratado por el presidente Rojas Pinilla con el propósito de constituir un grupo de actores y directores para la comercialización de la naciente televisión colombiana. Seki-Sano es un hombre importante dentro de las nuevas dramaturgias colombianas, ya que, además de crear la primera escuela de artes escénicas como tal en Colombia, es a través de él que se dan a conocer las técnicas de Stanislavski, de quien el japonés fue alumno y colaborador, además de las doctrinas de Brecht y su teatro épico. En 1958, Seki-Sano es deportado de Colombia debido a un supuesto “proselitismo marxista” que no convenía al gobierno. Santiago García, por su parte, continúa su búsqueda teatral posteriormente en la Universidad de Praga, en el Actor’s Studio de New York y, finalmente, en La Universidad de Teatro de las Naciones en Vicennes (Francia). A su regreso, funda el Teatro La Candelaria, del que siempre ha sido director y a través del cual logró abrir espacios en Colombia para el teatro colectivo y, en especial, para el Nuevo Teatro basado en las técnicas de Brecht y su teatro social.⁴⁸

Ahora bien, es extraño que un autor conocido por incursionar en el Nuevo Teatro como Santiago García resulte escribiendo una obra como *Maravilla Estar*; razón por la cual ésta obra no ha sido etiquetada como “Teatro del Absurdo”. Además, debido a que la obra fue escrita en 1983, después de los años cincuenta y sesenta en los que el “Teatro del Absurdo” tuvo su auge en Latinoamérica, se la identifica, más que como una obra de “el absurdo”, como una obra de transición entre la escritura de la modernidad y la postmodernidad; análisis propuesto por el crítico de teatro Victor Viviescas en su tesis de Magíster en Literatura *Continuidad en la ruptura: una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano (estudios sobre Amantina o la historia de un desamor de José Manuel Freidel, Maravilla Estar de Santiago García y Amores simultáneos de Fabio Rubiano)*. No obstante, los elementos que Viviescas considera

⁴⁸ <http://www.lablaa.org/blaavirtual/biografias/garcsant.htm>

postmodernos son identificables completamente con los presupuestos que posee el “Teatro del Absurdo”, como lo he señalado, entre ellos el “juego”:

En *Maravilla Estar* se privilegia una actitud lúdica que invita al espectador a colaborar en la construcción de la pieza como texto artístico, en una modalidad diferente a la que reclamaba la representación épico-crítica, en la que el proceso constructivo del espectador era orientado por una actitud de ilustración y de disposición para la crítica del material ficcional. (139)

En consecuencia, *Maravilla Estar* es una obra/juego para Viviescas porque se orienta a desarrollar en el espectador una “actitud lúdica” que tendría que ver con la adopción de elementos postmodernos en su estructura, la cual, “no opera como una violencia para con el espectador, sino como una invitación, como una estrategia de vinculación del espectador para que participe en la configuración de la representación misma; es decir, en una invitación lúdica al espectador para que se vincule a la experiencia estética como un nuevo jugador” (140).

Otra de las características que Víctor Viviescas le otorga a *Maravilla Estar* como parte de una escritura de la postmodernidad es que “la obra no está nunca estabilizada, sino que se mueve en una constelación que le confiere su forma. Es este proceso que queremos identificar como la disolución de la representación por el juego, el que se verifica en la obra de Santiago García” (141). Esto quiere decir que, al igual que las obras de “el absurdo” analizadas anteriormente, *Maravilla Estar* no es una obra de acontecimientos encadenados lógicamente, sino que, por el contrario, posee un movimiento dinámico de personajes, situaciones y diálogos en su estructura de juego como tal.

Por último, Viviescas señala que *Maravilla Estar* es una obra en la cual las acciones y situaciones efectuadas por los personajes no son su punto central, como lo eran en las representaciones modernas, sino que la acción que se presenta consiste básicamente en el cuestionamiento del ser mismo: “En *Maravilla Estar* no existe una acción dramática que sirva de coartada a la manifestación de la esencia –del ser– mediante la destrucción de la vida, sino que esta indagación –ontológica– aparece directamente como la única

acción verdadera” (Viviescas, 171), lo que la identificaría con las dramaturgias de “el absurdo” en las que, según Martin Esslin, “En ese esfuerzo por comunicar un todo perceptivo básico aún no desintegrado, una intuición del ser, podemos encontrar la clave de la devaluación del lenguaje en el Teatro del Absurdo” (1966,307). Para estos dos críticos, el hecho de que las obras, más que develar una situación a partir de acciones concretas lleven a cabo la única acción de cuestionar al ser mismo o la existencia misma, es lo que las identifica como “Teatro del Absurdo” o como postmodernas y, como veremos adelante, *Maravilla Estar* es precisamente ese cuestionamiento.

Ahora bien, para Viviescas el elemento de escritura moderna que se filtra en la obra, ya que su trabajo consiste en ver a *Maravilla Estar* como una obra en la coyuntura entre modernidad y postmodernidad, es el hecho de que Aldo le hable al público en la última escena explicando el porqué del juego:[...] “este procedimiento final aspira a provocar en el espectador la crítica del personaje, con lo cual todo el recorrido de la obra se dirige a la razón, a la articulación de un significado, a una voluntad de sentido. Pero, lo hace abandonando, de algún modo, la propia estrategia discursiva que ha desplegado a todo lo largo de la obra” (168). Precisamente a partir de este análisis veremos si este tipo de tradición teatral moderna, a la que se refiere Viviescas, es o no seleccionada por García en *Maravilla Estar*, de allí que este cuestionamiento sea desacreditado o reafirmado, luego de llevar a cabo el análisis de la obra como tal.

Para comenzar, es importante hacer evidente que *Maravilla Estar* se construye, en principio, como un mundo paralelo, como una entrada a otra dimensión, en este caso al juego. Por lo mismo, la obra inicia con la llegada de Aldo Tarazona a un lugar que parece vacío, en el que él cree haber encontrado “la paz, la libertad, el campo ancho y abierto!” (64⁴⁹). Sin embargo, lo que ha encontrado es la entrada a un juego, el juego de BUMER, ALICIA y FRITZ. De allí que algunos instantes después, cuando aparece BUMER, le haga caer en cuenta a ALDO que, a pesar de estar buscando un lugar en el que no hubiera nada, ha encontrado el lugar del juego:

⁴⁹ La edición de utilizaré en el transcurso de este análisis es: *3 obras del teatro: El Paso, Maravilla Estar, La Trifulca/Teatro La Candelaria*. Santafé de Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 1986.

BUMER: ¡Quién se cree usted que soy! ¡Se acabó! Se acabó su jueguito... y empieza otro. (*Llama*) ¡Alicia! (66)

Desde este momento, empieza el juego y ALDO es presentado, al igual que el ASESINO en *Falsa alarma* de Piñera, como un personaje que es el “aguafiestas” del juego, quien ha entrado al juego y, sin embargo, siempre está cuestionándose en el transcurso de la obra, donde está, qué es lo que sucede y sobretodo, si lo que está viviendo en el juego es real o no lo es, mientras que los demás personajes juegan. ALICIA por su parte, es desde la segunda escena una mentalista, luego en el capítulo cinco resulta ser la madre de Marcos, hijo de ALDO, y en la séptima escena parece desconocer por completo a ALDO, mientras BUMER y FRITZ llevan un juego, a la manera de payasos de circo a su vez, cambiando de personaje cuando el juego lo requiere:

([...] Fritz trae de nuevo el carro donde se hace ejercicio de la mentalista que es usado como camerino, lo voltea hacia el público lo abre y allí encuentra elementos para el cambio de personaje que tiene que hacer y que va ejecutando mientras sostiene una discusión con Bumer)

[...] BUMER: (Que se ha cambiado el vestuario y tiene que guardar la silla de ruedas en la que en la anterior escena usaba junto con el vestuario)

[...] (Mientras tanto Fritz se ha cambiado de traje. Tiene una bata blanca de médico y se sienta en el camerino para maquillarse)

[...] FRITZ: (Se ha maquillado de joven. Tiene anteojos y su aspecto es el de un médico)

[...] (Bumer se pone un overol negro, unos anteojos como de soldador y un gorro. Es como si hubieran cambiado de papeles). (87-88-89-90)

Como se puede ver, el juego se revela como juego ante el espectador, no solo porque el camerino se instala en el escenario –tarea bastante interesante para el jugador “puesta en escena”–, sino porque sus personajes van cambiando de papeles sin que se reconozca cuál es el personaje “real” que representan (con excepción de ALDO). No obstante, en la escena IV titulada “El cambio”, el juego parece mostrar al espectador la pista de que

FRITZ y BUMER, son personajes comunes pero que se disfrazan para efectuar el juego y entretener o engañar a los exploradores como ALDO:

FRITZ: *(Con voz enérgica a Bumer)* ¡Rápido, Cámbiese!

BUMER: Sí. Lo que pasa, Fritz, es que esto me tiene agotado. *(Habla con dificultad)* ¡Tantas veces por día! ¡Llega un momento en que uno le toma verdadera rabia a esos infelices!

Empieza a maquillarse.

FRITZ: Es la bebida lo que lo tiene a usted así. Se está reblandeciendo.

BUMER: ¡Cuál bebida ni cuál bebida! ¡Si hace más de una semana que no pruebo ni una gota! (88)

El espectador en este punto puede pensar que efectivamente BUMER y FRITZ están haciendo un juego para los exploradores como ALDO, a la manera de payasos de circo, y que, sin embargo, debajo de esos disfraces hay dos personajes reales que tienen problemas, que beben o que simplemente cumplen solo el trabajo de hacer un espectáculo. No obstante, el juego va revelando poco a poco que ésta es precisamente la estructura del juego: “hacer creer” en algunas escenas que hay una realidad, cuando en general, el juego muestra que ésta sólo existe en el juego. Es el caso de la escena VI, titulada “La primera muerte de Bumer”. En ella BUMER, como personaje alcohólico, luego de tomar varias veces de una botella a escondidas, explota frente a ALDO:

BUMER: *(Dando vueltas sobre sí mismo. Se agarra el corazón).* ¡¡No más!!
¡¡No más!! ¡Al carajo con ellos! Qué tanta preguntadera? ¡A la madre que los parió! ¡A la puta madre que le hagan preguntas! ¡Me cago en el nuevo sistema!
¿Me oye? ¡Me cago y me limpio con el nuevo sistema!! ¡¡No más!! *(Bebe dos tragos más)* ¿Qué son todos esos miramientos con esos aparecidos? ¿Cómo se siente aquí el señor? ¿Qué le apetece tomar al caballero? ¡Con semejantes ratas!
¡¡Esos no merecen nada! ¡¡Al antiguo régimen!! ¡Sin contemplaciones con ellos!
¡Chan! ¡Chan! ¡¡Y a que limpien mierda!! *(Parece que le faltara el aire. Empieza a agitar los brazos y de pronto cae como fulminado a tierra)*

[...] FRITZ: ¡Imbécil! ¡Fue por su propia culpa! ¡Cuántas veces le repetí que no bebiera de esa manera!. Irresponsable. ¡Con todo el trabajo que tenemos

encima!. Cómo se le ocurre, en estas circunstancias, arruinar de esa manera su vida. (101)

El juego, entonces, parece haberse aclarado para el espectador, quien creerá que BUMER en realidad ha muerto gracias a la bebida y que efectivamente el juego continuará sin el personaje. Sin embargo, el jugador “puesta en escena” sabe de antemano que es una pista falsa del juego, ya que el título de la escena, “La primera muerte de Bumer”, puntualiza que este personaje morirá una segunda vez. Esto hace evidente que la historia de un BUMER alcohólico que se disfrazaba de BUMER para engañar a ALDO no es tan real como parecía, y por lo mismo, no existe un BUMER “real” fuera del juego.

De allí que sea factible concluir que una de las técnicas que *Maravilla Estar* utiliza frecuentemente es la oscilación entre la realidad y el juego, es decir, que la obra/juego se construye a partir de escenas que parecen explicar el juego, para que después esta explicación haga a su vez, parte del mismo juego sin explicación alguna para que el espectador no sienta que el juego es del todo inexplicable o complicado, sino que en algunas escenas crea que ha entendido y que hay algo “real” tras el juego. Esto se explica por una selección que hace Santiago García del Nuevo Teatro Latinoamericano y su afán didáctico de ilustrar de qué se trata la obra y lo que puede trascender de ella misma hacia la vida “real” del espectador. Un ejemplo claro es la escena IX, titulada “Recapitulación”, en la que el juego le proporciona a ALDO un espacio para recapitular o explicar sin que lo deje llevarlo a cabo del todo:

ALDO: Así las cosas, recapitulemos.

FRITZ: Sí, recapitulemos.

ALDO: Es sólo poner en orden mi cabeza... todas estas cosas que han sucedido... es necesario ponerlas en orden.

[...]

ALDO: (*Se pasea por el escenario. Mientras dicta Fritz copia detrás de él*) Recapitulemos... Este... Dadas entonces las circunstancias en las que me encuentro... desde hace algún tiempo... para mí hace apenas algunas horas...

pero para ustedes... porque de eso se trata... de poner un poco de orden entre lo que ustedes dicen y lo que yo pienso...

FRITZ: ¿Otra sugerencia?

ALDO: Diga...

FRITZ: Eso de “lo que ustedes dicen” no tiene nada que ver. Lo que importa es lo que usted piensa.

ALDO: ¡Falso, falso, falso! Porque ahí es donde está el problema [...] Hay un abismo entre lo que ustedes dicen y lo que yo pienso. (130-31)

En este fragmento se hace evidente cómo el juego parece dar pistas al espectador haciéndole creer que va a explicarse, y sin embargo, resulta desembocando de nuevo en el juego sin explicación, en la imposibilidad de explicación. Por lo mismo, puede decirse que *Maravilla Estar*, además de construirse bajo el didactismo del Nuevo Teatro Latinoamericano (a partir del cual siempre intenta mostrar al espectador que la obra, más que un juego, tiene algo de lo que se puede aprender al salir de él), selecciona a su vez el pensamiento de “el absurdo” de Camus, ya que muestra cómo el hombre desea asir la realidad, pero ésta simplemente se le escapa, haciéndose cada vez más enigmática; de la misma manera como a ALDO se le escapa siempre la explicación de donde está y qué es lo que le ha sucedido allí.

Por último, la obra/juego culmina con un monólogo de ALDO que, para Víctor Viviescas es la selección que García hace del afán racionalista de explicar.⁵⁰ Analicemos ese monólogo final para concluir.

Bien, señoras y señores, damas, caballeros y niños...

Aquí estamos... nada por el norte, nada por el sur... por el oriente o por el occidente. Arriba, detrás de la carpa, las estrellas. La calma, calma... Bien.

Alicia y Marcos han saltado... señoras y señores, damas, caballeros y niños...

Han traspasado su línea de tormento y ahora están al otro lado... allá (*Señala al público*). En cambio yo, Aldo Tarazona Pérez, de profesión explorador, como dicen ellos, cuando dentro de breves instantes tome mi pequeña maleta de

⁵⁰ Para mí esta selección no solamente se limita al monólogo final, como lo he mostrado, sino a la estructura misma de la obra que se construye en la oscilación entre la realidad y el juego.

viajero y dé la vuelta para regresar a esa “oscura región de donde vengo” sólo dejaré una huella evanescente en este círculo de arena.

(Toma la maleta y empieza a caminar hacia el fondo)

Como debe ser... como ellos no quisieran que fuese... ni ella... ni, hay que reconocerlo, ni ustedes, señoras y señores. Ni ustedes... Quizás tengan razón, y no yo... y quizás por eso mismo tal vez encuentren a la salida de esta sala, o a la vuelta de la esquina, o en otro rincón de otro escenario a Alicia Maravilla Estar, a ella y a sus juegos de magia, de adivinación y de futuro, de encantamiento y de muerte...

Señoras y señores, damas, caballeros y niños...

(Da la vuelta y se pierde por el fondo, tal como había entrado al comienzo. Las luces se apagan). (139-40, Subrayado mío)

En principio, ALDO le habla al público, pero no a la manera como lo hacen los personajes de *El cepillo de dientes* de Díaz, sino efectivamente para concluir el juego, para darle un final, lo que no sucede en las obras del “Teatro del Absurdo” europeo que, como vimos, terminan siempre en una continuidad abierta a cualquier tipo de interpretación. Por otra parte, la frase subrayada explica cómo la obra consiste en interpretar un papel, en vivir en un juego, por lo que Alicia y Marcos saltaron a la realidad para salir de él. Esto muestra la esencia de la obra como “juego” no sólo a través del juego mismo, sino a través de una explicación final, lo que lo identificaría con el Nuevo Teatro Latinoamericano, basado en un afán didáctico. No obstante, en mi concepto, la obra abunda en significaciones y, a pesar del monólogo final, deja espacio a la interpretación por parte de su espectador, por lo que corroboraría la postura de Víctor Viviescas y su lectura de la obra como ubicada en una coyuntura entre lo moderno (la explicación al espectador) y lo postmoderno (el juego del sinsentido y de la interpretación), mas no solamente en cuanto al procedimiento final, sino a toda la estructura de la obra/juego. Además, el pensamiento existencialista de Camus, también es seleccionado por la obra, lo que no la separa del todo del “Teatro del Absurdo” europeo.

4.4 Conclusiones del análisis estilístico de las obras del “Teatro del Absurdo” latinoamericano

En primer lugar, a partir del análisis de estas tres obras que son identificables con la etiqueta de “Teatro del Absurdo” latinoamericano, pude observar que poseen características similares y otras diferentes de las del “Teatro del Absurdo” europeo o de las técnicas vanguardistas europeas. Ente las similares está el hecho de que se construyan como juego, como choteo o como juego teatral, por lo que no buscan que el espectador se identifique racionalmente con lo que está sucediendo en el escenario, sino que más bien buscan que se involucre en el juego. De allí que los personajes se presenten como marionetas, como payasos de circo y no como sujetos estables y con una personalidad definida. No obstante, y aquí está una de las particularidades que el “Teatro del Absurdo” latinoamericano tiene con respecto al europeo, las obras latinoamericanas se erigen como oscilación entre lo real y el puro juego, es decir que, a diferencia del “Teatro del Absurdo” europeo, siempre hay un vínculo entre una realidad y el juego. La realidad se presenta, en el caso de *Falsa alarma*, con el personaje aguafiestas del ASESINO, quien es como un polo a tierra para el juego, quien manifiesta que hay algo “real” fuera del juego, en este caso, la justicia. En *El cepillo de dientes*, es el hecho de que el juego se presenta como un juego útil para incentivar la creatividad sexual entre esposos, lo que se ratifica al final, cuando vuelven a la rutina y parece culminar el juego. Y, en el caso de *Maravilla Estar*, a partir tanto de ALDO como personaje aguafiestas que busca recapitular lo sucedido, como a partir de sus referencias al mundo de BUMER el alcohólico como personaje “real” fuera del juego, que se disfraza de BUMER para el juego. Sin embargo, la obra no se queda en estas referencias a lo real, más bien juega con ellas, haciendo creer al espectador que hay algo detrás del juego que lo explica, para luego desvirtuar esta expectativa de sentido, mostrándose como puro juego; lo cual lo diferencia del “Teatro del Absurdo” europeo, que consiste en el puro juego sin referencia alguna a una explicación o coherencia.

De otra parte, el “Teatro del Absurdo” latinoamericano selecciona técnicas del teatro criollo y tradicionalista, del que en principio busca desligarse adoptando técnicas de las vanguardias europeas. Entre esas técnicas criollistas se encuentran el “choteo” cubano, la referencia a las costumbres y los usos o dichos cotidianos para generar el humor, y

por último, la técnica didáctica que posteriormente será apropiada por el Nuevo Teatro Latinoamericano en la que todo el juego teatral se remite a una realidad a la que el espectador debe analizar.

Finalmente, y en cuanto a la pertinencia del concepto de “el absurdo” de Camus para el “Teatro del Absurdo” latinoamericano, es adoptado como cuestionamiento esencial del hombre en *Falsa alarma* y *Maravilla Estar*, en las cuales hay una denuncia, tanto de la imposibilidad de la justicia como de la imposibilidad de asir la realidad, lo que las agruparía en la etiqueta propuesta por Martin Esslin. No obstante, en cuanto a *El cepillo de dientes*, no hay una selección de este pensamiento. Mas bien creería que existe una influencia más clara de las vanguardias europeas enfocadas en la puesta en escena y en la transformación del espacio teatral en un campo abierto para la integración del público como jugador en el juego del teatro.

Conclusiones

A través de este trabajo he podido concluir que, en primer lugar, la etiqueta “Teatro del Absurdo” de Martin Esslin es pertinente para analizar las obras a las que agrupa, y, sin embargo, no es exclusiva para abarcar este tipo de dramaturgias, que si bien comparten la mayoría de las veces aquella sensación de “el absurdo” que propone Albert Camus, participan también del concepto de “juego” y, a su vez, de las técnicas de algunos movimientos vanguardistas como el Dadá, el surrealismo y el futurismo, que no necesariamente encuentran en este pensamiento su base.

Por otra parte, en el caso del “Teatro del Absurdo” latinoamericano, he hecho evidente cómo, a pesar de ser una técnica comprendida como europea, se genera en Latinoamérica antes aún de *La cantante calva* de Ionesco, obra conocida como la pionera del “Teatro del Absurdo” europeo, con el texto *Falsa alarma* de Virgilio Piñera. Además, he mostrado cómo las obras de “el absurdo” latinoamericano posteriores a las europeas, no solo seleccionan éste modelo para copiarlo, sino que al mismo tiempo que lo adoptan, poseen elementos del teatro costumbrista y criollo latinoamericano; técnicas que lo hacen diferenciarse de manera esencial del “Teatro del Absurdo” europeo.

Además, puedo concluir, a partir del análisis estilístico de las obras del “Teatro del Absurdo” europeo y del “Teatro del Absurdo” latinoamericano, que tienen características particulares que las distinguen y al mismo tiempo las asemejan. Lo que indica que, aunque la etiqueta “Teatro del Absurdo” busque reunir las a todas bajo una misma categoría, todas ellas son un mundo cerrado o “juego” distinto y con diverso tipo de influencias de acuerdo con su contexto.

En segundo lugar, a partir del panorama que he mostrado del contexto social y cultural del “Teatro del Absurdo” tanto en Europa como en Latinoamérica, pude concluir que el desarrollo de esta técnica dramática en el contexto latinoamericano es distinto del europeo, ya que cada uno selecciona, de acuerdo con su contexto y con las necesidades de su sistema cultural, tanto de las tradiciones culturales y teatrales de las que proviene, como de las influencias foráneas para construirse. Esto implica que el contexto teatral latinoamericano no es una entidad estática que sólo recibe influencias europeas, en este

caso la técnica del “Teatro del Absurdo” para copiarlas, sino que las selecciona para resignificarlas y con ello crear técnicas y obras de manera particular.

Por último, puedo concluir que sí es posible llevar a cabo una nueva lectura de las obras del “Teatro del Absurdo” a partir de una categoría diferente de la de “el absurdo” propuesta por Martin Esslin, ya que he llevado a cabo este análisis a partir del concepto de “juego”, sin que ello niegue las influencias del pensamiento existencialista en la mayoría de ellas y sin que, a su vez, las obras se estudien de nuevo desde la misma perspectiva de los años sesenta.

Referencias

<http://www.cubaliteraria.com>

DE LA GAZA, Mercedes. *Literatura maya*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1992.

GOMBROWICZ, Witold. *Peregrinaciones argentinas*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1987.

<http://www.historiasiglo20.org>

IONESCO, Eugène. *Theatre I*. París: Gallimard, 1954.

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/biografias>

<http://www.memoriachilena.cl>

MONTERDE, Francisco. *Teatro indígena pre-hispánico*. México: Universidad Autónoma de México, 1995.

<http://nobelprize.org>

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Editorial CubaEspaña, 1999.

PINTER, Harold. "The Dumb Waiter". EN: *Plays I*. Londres: Faber and Faber, 1991.

<http://www.teatrodelpueblo.org.ar>

Bibliografía

- BATAILLE, Georges. “¿Estamos aquí para jugar o para ser serios?”. EN: *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.
- BECKETT, Samuel. *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets Editores, 1995.
- BUTTLER, Christopher. *Early Modernism: Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*. Nueva York: Clarendon Press. Oxford, 1994.
- CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres, la máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A, 1953.
- _____ “El hombre rebelde”. EN: *Obras*. Madrid: Editorial Alianza, 1996.
- CALDERÓN, Silvio. *Del gran juego al juego perfecto: Una aproximación a la filosofía del juego*. Armenia Colombia: Editorial Kinesis, 2007.
- DERRIDA, Jacques. “La estructura, el signo y el juego”. EN: *Dos ensayos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.
- DÍAZ, Jorge. *El velero en la botella; El cepillo de dientes o naufragos en el parque de atracciones*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S.A., 1973.
- DOMÍNGUEZ, Carlos. *Teatro cubano contemporáneo: antología*. México: Centro de Documentación Teatral: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- ESSLIN, Martin. *El Teatro del Absurdo*. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A., 1966.
- _____ *Absurd Drama*. Londres: Penguin Books, 1965.
- FIDORA, Alexander. “Combinatoria y reciprocidad: una nota sobre la vigencia del Arte luliano”. Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats y Universitat Autònoma de Barcelona. http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/9/q9_347.pdf
- GADAMER, Georg Hans. “El juego como hilo conductor de la explicación ontológica”. EN: *Verdad y Método I*. Salamanca: Editorial Sígueme, 1977.
- GARCÍA, Bernardo. “La fiesta de la comedia”. En: *La aventura de la HISTORIA*. Año 2, 17(Marzo, 2000).
- GARCÍA, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. Colombia: Ediciones Ceis, 1983.
- GAY, Peter. *Modernidad: la atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. España: Paidós, 2007.

- GOMBROWICZ, Witold. "Prólogo". EN: *Yvonne, princesa de Borgoña. Teatro*. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo S.A., 1968.
- GÓMEZ, Ulises. "En búsqueda del teatro latinoamericano". En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*. 10,11(1967).
- <http://www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto dadaista.htm>
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1968.
- IONESCO, Eugène. *Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1965.
- _____ *La cantante calva*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- JARAMILLO, María Mercedes. *El Nuevo Teatro Colombiano: arte y política*. Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 1992.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978.
- MORCHÓN, Ricardo. *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)* España: Ed. Verbum, 2002.
- MORTEO, Gian Renzo. *Teatro dada. Aragon, Artaud, Breton, Picabia, Ribemont-Dessaigues, Soupault, Vitrac, Tzara*. Barcelona: Barral, 1971.
- PARIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1984.
- PINTER, Harold. *El cuidador; El amante; El montaplatos*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1965.
- _____. *Teatro.*"Prólogo". EN: *La fiesta de cumpleaños. La habitación. Un leve dolor. El Blanco y Negro*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 2005.
- PIÑERA, Virgilio. *Teatro completo*. La Habana: Ediciones R, 1960.
- _____ "Falsa alarma". En: *Orígenes: Revista de Arte y Literatura. La Habana 1944-1956*. México-Madrid: Ediciones del equilibrista, S.A.; Sociedad estatal quinto centenario; Turner Libros S.A., 1989, Vol. IV, 19-24.
- RADILLO, Carlos. *Lo social en el Teatro Hispanoamericano contemporáneo*. Venezuela: Editorial de la Universidad Simón Bolívar, 1976.
- RAMA, Ángel. *Transculturación y género narrativo*. México: Siglo Veintiuno Editores S.A., 1987.

RAMIREZ, Wilson. *El festival de Manizales 1968-1994: festival latinoamericano de teatro*. Manizales: BP Exploration, 1995.

RICHARD, Lionel. *Del expresionismo al nazismo arte y cultura desde Guillermo II hasta la república de Weimar*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

SÁNCHEZ, José A. *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. España: Editorial Akal, S.A., 1999.

II Festival latinoamericano de teatro universitario. Manizales Colombia: (s.e) Octubre de 1969.

SOLÓRZANO, Carlos. *El teatro latinoamericano en el siglo XX*. México: Editorial FORMACA, S.A., 1964.

VÉLEZ, Federico. *Teatro absurdo francés*. Bogotá: Tibacuy, 1969.

VIVIESCAS, Víctor. *Continuidad en la ruptura [Recurso electrónico] una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano (estudios sobre Amantina o la historia de un desamor de José Manuel Freidel, Maravilla Estar de Santiago García y Amores simultáneos de Fabio Rubiano)* Tesis (Magíster en literatura). Bogotá, Colombia. Pontificia Universidad Javeriana, 2003.

ZALACAÍN, Daniel. *Teatro absurdistas hispanoamericano*. Valencia, España: Albatros Hispanófila, 1985.