

TENDENCIAS EN EL TEATRO FRANCÉS CONTEMPORÁNEO

Julián González*

Introducción

El teatro contemporáneo se ha caracterizado, desde sus primeros pasos, por el predominio de los contenidos y es en el teatro francés donde, particularmente, este fenómeno reviste una gran importancia. Dentro del contexto de lo que daríamos en llamar teatro ideológico, se puede hablar del drama existencialista, religioso, místico, político, y filosófico. Así visto, el teatro francés contemporáneo es un reflejo fiel de su época en el sentido de que traduce la inquietud existencial propia de este siglo. Como en el teatro cabe todo aquello que sea de interés humano, los grandes acontecimientos políticos y sociales que han conmovido este tiempo han hecho que los dramaturgos se adhieran en gran medida al sentir de la humanidad.

Sin embargo, formas menores como el melodrama, la farsa y el vodevil no han sido desplazadas en su totalidad. Un numeroso sector del público ha conservado su gusto por ciertas manifestaciones de "divertissement", a lo que Michel Lioure manifiesta:

"Metamorfoseado por la virtuosidad dramática y las inquietudes filosóficas de los dramaturgos contemporáneos, el melodrama accede a la dignidad del teatro de ideas y refleja el gusto moderno por la puesta en escena de los problemas que presenta al hombre su propia condición. (Lioure, 1968: 95)"¹

* Profesor Escuela de Lenguas Modernas U.C.R.

El teatro contemporáneo puede conducir a la reflexión, lo que en cierta medida se opone al concepto aristotélico de mimesis. Aquí ya no se trata de la mera imitación de acciones humanas, sino de que la obra teatral conmueve al espectador hasta el punto de hacerle tomar una actitud crítica. Esta tendencia, en la que reside gran parte del valor de nuestro teatro, se ha hecho más notable en el teatro de posguerra.

El espectador ya no espera del dramaturgo un estilo adecuado y una sensibilidad propia, sino, como lo señala Jean Giraudoux: "(...) una verdadera dirección de conciencia, o al menos un debate sobre los problemas morales, políticos o filosóficos que acosan al hombre de hoy." (Lioure, 1968: 110).

Como en siglos anteriores, el teatro de nuestra época ha estado acorde con el desenvolvimiento histórico-social. Sin duda, ha conservado determinadas formas y no pocas inquietudes del pasado; no obstante, se ha puesto a tono con la problemática real y concreta que se vive. En este punto, sin ser proselitista, el teatro ha cumplido una función muy humana dentro del arte. La adaptación de las nuevas ideas al arte teatral es un fenómeno que ha puesto en relieve las angustias y las esperanzas de las generaciones contemporáneas, contando con la aceptación por parte de un público interesado así en lo humano como en lo bello. Bien lo dice Michel Lioure, "*hastiado de los héroes grandilocuentes del romanticismo así como de los fantasmas abstractos del simbolismo, el público moderno vuelve a los personajes y a las situaciones surgidas de la vida concreta y de la historia contemporánea.*" (Lioure, 1968: 94)

Mientras a finales del siglo XIX y principios del siglo XX dos tendencias predominan en la escena el costumbrismo y un cierto sentimentalismo a lo Dumas, el dramatur-

go noruego Henrik Ibsen inicia el teatro de tesis, simbólico por sus formas y filosófico-social por su contenido. Así, los conflictos ideológicos y las inquietudes de la época se integran al teatro y éste entra a participar en la vida concreta del siglo. La renovación dramática de Ibsen no alcanzaba la forma, sino el fondo. Ibsen seguía adscrito a la estructura y técnicas utilizadas por Dumas hijo y Angier, y aunque no abandona la obra de tesis tan preferida por estos dos dramaturgos franceses, sí lleva ésta a una gran altura. Con Ibsen la tesis adquiere amplitud social como antes no tuvo. Sin embargo, el teatro excesivamente realista del maestro noruego no fue realmente aprovechado como nueva experiencia debido a la falta de comprensión de parte de otros dramaturgos. Muchos de ellos, salvo Bernard Shaw, se perdieron en un simbolismo oscuro que la crítica tanto atacó y el público casi no entendió. Si la obra de Ibsen habría un nuevo rumbo al teatro era porque él buscaba lo general en los acontecimientos, las causas profundas que actúan sobre los hombres y las sociedades humanas y las reflejaba en sus obras con gran belleza.

Teatro y religión

El renacimiento del fenómeno religioso en nuestro siglo viene precedido de una serie de circunstancias, como el fracaso del naturalismo, del cientismo y del laicismo. Este aspecto da un nuevo giro al pensamiento tomando el camino de lo espiritual y auténticamente religioso. Tenía que ser muy fuerte el nuevo movimiento para poder sepultar las corrientes anteriores, cuyas probabilidades de reaparecer están latentes. Consideremos que lo espiritual está en la raíz misma del ser y no se puede desterrar completamente. De allí el ímpetu



Charles Pégury (1913).

con que surgen el nuevo movimiento religioso y su imposición en el mundo literario.

El cambio es notable para una época que parecía inclinada hacia un laicismo total y en la que lo religioso era puesto en tela de juicio. Fuertes adversarios y ocasionales enemigos llegan a dudar de la existencia de un auténtico pensamiento religioso -católico o cristiano- y más aún de la presencia de pensadores que realmente reflexionaran. En este punto, no se pueden pasar por alto a los portavoces del pensamiento anticristiano del momento, Nietzsche e Ibsen. Este renacimiento religioso no se da sólo en el aspecto exterior de la doctrina, sino que conlleva una

honda penetración en la sustancia o en la esencia misma de los dogmas.

De tal manera, el resurgimiento religioso de este siglo marca un hito en el pensamiento y en el sentimiento, tratando de establecer la fraternidad humana tan necesaria en una sociedad a punto de sucumbir. Dios vuelve a ocupar un sitio en el arte y con nuevos bríos. La gestación de este nuevo nacimiento está en el hombre mismo al tomar conciencia de su sufrimiento. El crítico Gonzague Truc lo resume con las siguientes palabras: *"De este extraño vuelco psicológico y moral nacía un alma inquieta, confusa que no se reconocía ya en la tierra y que era el alma cristiana"*. (Truc, 1961: 228)

Este nuevo ser que ha tomado conciencia de su alma cristiana repercute en las más diversas expresiones de la vida y del arte. Es



Paul Claudel (1927).

aquí donde la literatura jugará su gran papel.

En la base de este resurgimiento religioso está el pensamiento cristiano. Figuras como las de Paul Claudel y Charles Péguy ponen el alma cristiana en el centro de las inquietudes propias de la literatura contemporánea. Los escritores empiezan a tomar mayor interés por lo religioso, que se va reforzando más dentro de los campos de la novela, el teatro y la poesía. Se explica muy bien su encuentro con Dios por diversas circunstancias que los llevan a este acercamiento. Francis Jammes, por ejemplo, encontró a Dios al contemplar la naturaleza y desvanecerse así su egoísmo. Para otros como Paul Verlaine, Dios es una fuente de inspiración y de poesía. Casos similares son los de Charles Péguy, de Jacques Maritain y de Georges Bernanos, para quienes Dios es una fuente de argumentos, de ternura y una promesa de eternidad.

Ya podemos hablar de una literatura católica, con los valores inherentes a ella: fondo y expresión. Sin embargo, sus detractores le reprochan su limitación, su austeridad y su sentido tan especial. Otros, por su parte, le atribuyen el ser una literatura de propaganda, circunstancial y pobre. Lo de la pobreza es en el sentido de que el carácter mismo de la Iglesia no es otra cosa que religión y como tal no debe de invadir el terreno del arte y que el escritor no es, ni mucho menos, un predicador.

El escritor católico es un ser que recibe de su propia fe el soplo, la inspiración y la fuerza que dan sentido, que transforman y dan vida a todo lo que él expresa, pues esta fe se encuentra arraigada en lo más profundo de su espíritu.

La proliferación de escritores católicos, así como de obras en el mismo sentido, es sorprendente. Habiendo tomado

conciencia de su fe, llegan a expresarse en un ambiente que hasta entonces les fue hostil y cerrado, como lo explica Gonzague Truc:

"No se sabría cómo exagerar, a este respecto, el papel de un Péguy, de un Claudel, de un Bernanos, genios que (...) provocaban la admiración de sus mismos adversarios y hacían entrar la literatura católica en la gran literatura." (Truc, 1961: 153)

La literatura católica, verdaderamente, no tuvo miedo de enfrentarse al lenguaje; por el contrario, lo sometía a duras pruebas e incluso rompía con lo tradicional, como se palpa en Péguy y en Claudel. Esto significa que la renovación en el fondo se acompaña de una revolución de lo formal, orientando la lengua hacia una estética literaria diferente, más libre y más ligera.

Las generaciones modernas han ido dando paso a la representación de temas propios del mundo religioso, de lo sagrado, como respuesta a la angustia en que viven y como una nueva esperanza. Independientemente de toda iglesia, la problemática religiosa no ha dejado de fascinar a los dramaturgos ni a los espectadores. De tal manera el teatro hace su incursión en el ámbito religioso *"campo de enfrentamiento entre el espiritualismo más ardiente y el materialismo más integral."* (...) según Michel Lioure. (Lioure, 1961: 112)

Una breve referencia a varios escritores católicos muy importantes ilustrará con más claridad lo dicho en líneas anteriores. Con este afán, nos ocuparemos de cuatro dramaturgos franceses que contribuyen con su aporte a la dramaturgia católica contemporánea.

nea: Paul Claudel, Henri de Montherlant, Georges Bernanos y François Mauriac.

Paul Claudel pone su corazón y su pensamiento en favor del catolicismo, desarrollando sus ideas y creencias por medio del teatro. Decía él que su misión consistía en ofrecer, a un mundo corrompido por el materialismo, la idea de la alegría y del amor en la fe en Dios. Claudel lucha por la recuperación de los valores católicos que la descristianización de la época había dejado de lado. En su *HISTORIA DE LA LITERATURA FRANCESA*, Henri Clouard manifiesta a este respecto que *"al fin de cuentas la inmensa seducción del catolicismo trajo una respuesta a la necesidad de absoluto y de vida total que atormentaba el ser de un Rimbaud, de un Claudel. La obra completa de Claudel reposa sobre esta respuesta."* (Clouard, 1962: 409)

Claudel, siendo un convertido al catolicismo, ejerce gran influencia sobre los espíritus de su tiempo. Impresionado por la obra de Rimbaud, posiblemente ve a través de ella ese mundo sensible para dejar penetrar a Dios. Una vez convertido, el pensamiento católico se arraiga en él para siempre y llega a ser parte esencial de su obra. Su pensamiento se vuelve vigoroso cuando centra todo en su doctrina, pues ésta es el pilar en que se apoya su creación de poeta cristiano. Se observa una cierta unidad temática en sus obras teatrales más representativas y se siente que una luz central ha penetrado para iluminarlo todo. *LA CIUDAD (LA VILLE)*, *EL REPOSO DEL SÉTIMO DÍA (LE REPOS DU SEPTIÈME JOUR)*, y *EL PAN DURO (LE PAIN DUR)* son dramas que buscan expresar el descontrol de una sociedad que ha perdido a Dios; *LA ZAPATILLA DE RASO (LE SOULIER DE SATIN)* es un drama de amor, sacrificio y muerte donde Dios parece ser el director de escena; *LA*

ANUNCIACIÓN A MARÍA (L'ANNONCE FAITE À MARIE), representa, según D'Amico *"la necesidad del sacrificio consagrado en el dogma de la comunión de los santos."* (D'Amico, 1961: 66) Claudel inicia su vuelo poético desde un mundo lleno de errores y suciedad que va depurando hasta llegar a las cumbres más altas.

Henri de Montherlant es otro dramaturgo que, al igual que Claudel, parte de una base religiosa. Sus piezas conllevan una gran verdad psicológica y humana. *LE MAÎTRE DE SANTIAGO* es un drama sobre la pureza de la fe. Pero es en *PORT ROYAL*, su drama más reciente (1954), en donde Montherlant revela su comprensión del sentimiento católico.

No podríamos dejar a un lado la obra, de profunda inspiración en lo sagrado, de **Georges Bernanos**. Ella se coloca bajo los signos de la esperanza, de la gracia y de la caridad. La búsqueda de la esperanza es sostenida por los encuentros con la caridad, y en cada uno de estos encuentros el amor produce al menos un milagro. Sobre Bernanos se expresa André Rousseaux:

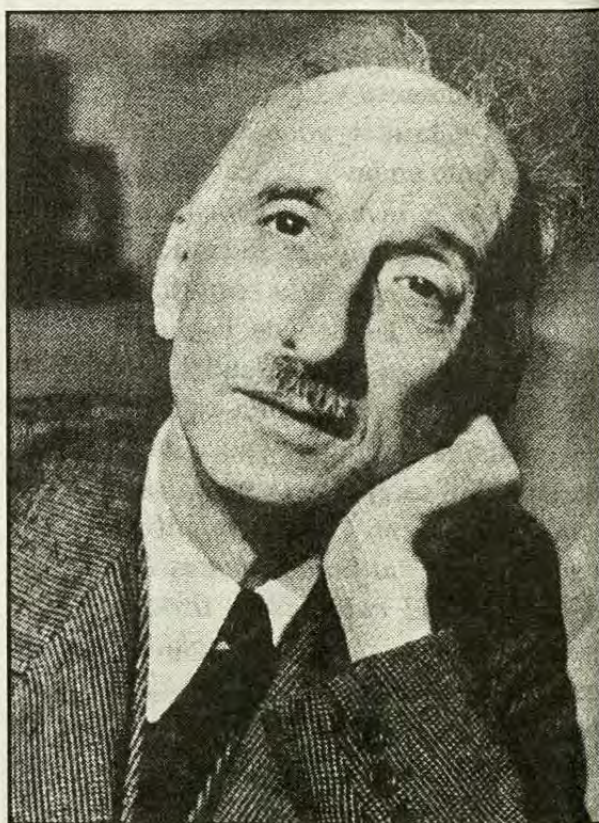
"Un cristianismo real y totalmente vivido le permite enfrentar, en el drama del cielo y de la tierra, no lo que debía ser y que puede ser, sino lo que está de una parte y de la otra." (Rousseaux, 1961: 167-168)

La gracia es, para Bernanos, una luz que se introduce en las tinieblas humanas. La gracia es un misterio y el hombre en su angustia puede sentirla llegar. La unión de la angustia humana y de la esperanza, que se mantiene invencible a pesar de todo, puede ser un alivio para el hombre y un salto hacia la salvación.

La fusión misteriosa de lo humano con lo divino se encuentra admirablemente dibujada en los personajes de Bernanos. El insiste en revalorar las cosas de este mundo que acaba de nacer a la eternidad y no que acaba de morir. El hombre no debe sentirse descorazonado, humillado e impotente al descubrirse a sí mismo; luchando en el mundo el hombre aprenderá a apreciar las cosas de esta vida y, a su vez, aprenderá a amarlas. Un despertar de las almas, en este sentido, daría valor a la humanidad obstinada en su auto-destrucción, pues de otra forma su alma sería presa de la soledad y de la angustia. Una vez que las cosas entran en combate con la luz divina, con la gracia, se acaban las tinieblas. Ante tal alternativa es el hombre quien debe de escoger su propio camino. Las obras dramáticas más representativas del pensamiento religioso de Bernanos son: *BAJO EL CIELO DE SATANÁS* (*SOUS LE CIEL DE SATAN*), *EL DIARIO DE UN CURA RURAL* (*LE JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE*), y *EL DIÁLOGO DE LOS CARMELITAS* (*LE DIALOGUE DES CARMÉLITES*).

François Mauriac, nacido en 1885, también se adhiere a la visión católica. La naturaleza es el eterno objeto de su inspiración, pues aquélla es lo único seguro que se ofrece a un cristiano. Aquí entra en juego la dualidad "naturaleza-Dios", siendo la primera la gran obra del Divino Creador. Más que dramaturgo Mauriac fue novelista, pero nos ha dejado dos grandes dramas: *OSMODÉE*, en 1938, y *LOS MAL AMADOS* (*LES MAL AIMÉS*), en 1939. Ambos presentan conflictos de naturaleza afectiva y contrastes de caracteres en un mundo carente de la "gracia".

Como está visto, lo religioso ha sido de gran peso en el teatro francés contemporáneo y no es para menos tratándose de una época sedienta de plenitud y de exigencia ontológica.



François Mauriac.

Teatro y política

El drama político es una de las manifestaciones más auténticas de la vida de nuestro tiempo. En este sentido, las dos grandes guerras que han azotado este siglo han jugado un papel de suma importancia en el desarrollo de los acontecimientos históricos cambiando el contenido escénico de la época y abriendo para el teatro la vía de la rebelión. El recuerdo de las dos catástrofes y la constante amenaza de las crisis políticas han contribuido a crear un estado de incertidumbre, encontrando propicia la vía del teatro. Los escritores no podían permanecer indiferentes ante tal preocupación. Dos posibilidades se abrían ante ellos: rebelarse u olvidarse del problema.

Como vimos anteriormente, un despertar de lo espiritual, que se da a conocer por un

acercamiento a Dios, es lo que mejor caracteriza los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. En el período de entre guerras se plantea el dilema principal del momento, es decir, las relaciones de la literatura con lo político, lo social y lo humano considerados como realidades fundamentales. Quienes no toman una actitud evasiva se introducen en el problema y lo exploran como parte de su obra.

El drama de carácter político tiene tres grandes representantes, Jean-Paul Sartre y Albert Camus en el teatro francés, y Bertolt Brecht en el teatro alemán. Sartre estima que todo autor está "en situación" en su época y, por consiguiente, no debe tener vergüenza de expresarse, a la vez que evoca el problema de la justicia y de la libertad. Brecht lo que pretende es la instauración de un determinado régimen. En cuanto a Camus, *LOS JUSTOS* (*LES JUSTES*) -drama de revolución y de acción terrorista- es su pieza más representante en este contexto.

LOS JUSTOS de Camus y *LAS MANOS SUCIAS* (*LES MAINS SALES*) de Sartre, son dos obras simbólicas de lo que se ha venido a llamar "literatura comprometida", en donde se presenta el doble dilema del realismo y del idealismo político. Aquí cabría la afirmación de Diderot según la cual el poeta quiere pintar cosas desconocidas a quienes no han sido testigos de ellas.

La situación del hombre en el mundo es a la vez social y política, lo cual inevitablemente lleva a conflictos entre los individuos, las clases sociales y los partidos políticos. Bien dice Michel Lioure que "*personalmente comprometidos, los escritores conforman un teatro comprometido.*" (Lioure, 1968: 112)

Desde hace años se viene hablando de "compromiso" con lo político y su repercusión en la obra de arte, abriendo el paso a la literatura comprometida. De acuerdo con Paul Foulquié, el "compromiso" está tomado en dos sentidos. Por un lado el sentido pasivo, o sea, el hecho de estar comprometido dentro de un sistema del cual se depende. Por otra parte, el sentido activo, esto es, el acto en sí por el cual uno se compromete a permanecer dentro de una condición. Para ilustrar esta idea, él mismo dice: "*a partir del hecho mismo de mi nacimiento me encuentro sin haber hecho nada y sin embargo (pasividad) comprometido en el mundo: es el primer tipo de compromiso. Realizo el segundo cuando*



Albert Camus.

me pongo a disposición del ejército o de un particular.” (Foulquié, 1974: 47)

Sartre fue de los primeros en asumir tal responsabilidad moral en sus obras de teatro. Piezas de fuerte carácter político son NEKRASOV, violenta crítica al régimen capitalista y MUERTOS SIN SEPULTURA (Morts sans sépulture).

Ante un mundo librado a la tiranía y al miedo, los escritores habrían de despertar, salir de su claustro poético y utilizar el poder de sus obras para protestar, si es del caso, o para hacer conciencia de la realidad. El arte escénico no podía eludir las tragedias históricas y los conflictos ideológicos que conmovieron, y siguen conmoviendo, los tiempos modernos, al punto de destruir los valores morales por el terror que han provocado en la humanidad. Presa del temor y de la inseguridad, la humanidad desesperada se angustia y se siente más amenazada por el desencadenamiento de la violencia y de la opresión. Hablando de la importancia que el mito antiguo ha tomado en el mundo moderno, la opinión de Lioure viene a tono con lo anterior:

“La ficción a la antigua o histórica de los dramas modernos, lejos de detener la escena del siglo contribuye a dar aún más relieve a las angustias y a las esperanzas de las generaciones contemporáneas.” (Lioure, 1968: 107)

Teatro y pensamiento

No se podría hablar de teatro contemporáneo dejando de lado las corrientes ideológicas que han prevalecido en el presente siglo. El fenómeno teatral ha tenido mucho que ver con lo filosófico y viceversa. Esto no quiere decir que se haya salido de su campo para pe-

netrar en otro, sino que los conflictos y angustias de la época exigen una respuesta, una explicación o una justificación. El drama y la filosofía se han unido para responder. A ello se debe el fuerte contenido de muchas de las obras de este período, cuyos autores no han intentado hacer filosofía por medio del arte teatral, sino presentar los problemas y las realidades espirituales del hombre.

Se ha dicho que el teatro moderno es apto para hacer reflexionar ya que pone en tela de juicio los graves problemas que nos acosan. Esta pretensión de llegar a la conciencia del espectador, de hacerlo pensar y de hacerle ver la incertidumbre que caracteriza nuestro tiempo, ha hecho que muchos le consideren un género inaccesible para el gran público, es decir, le asignan el carácter de lo que podría llamarse un género artístico “elitista” o para minorías intelectuales.

Volviendo a las dos grandes guerras que han sacudido a la humanidad de nuestro siglo, debemos reconocer que éstas han dado a los filósofos y escritores una conciencia nueva. Ellos, pensadores y poetas, no han cesado de meditar acerca de la dura y cruel experiencia de la guerra y de sus funestas consecuencias y han buscado, por la vía del arte, una respuesta al problema del hombre real y concreto. La filosofía, identificada totalmente con el problema humano, se ha colocado en el plano de lo concreto, no de lo abstracto, vale decir, de lo existencial.

La relación de la filosofía con la literatura ha sido, pues, muy estrecha en esta época. Ambas comparten inquietudes y experiencias humanas enfocadas de maneras muy parecidas. Por consiguiente, no hay un abismo que las separe. Cualquier obra literaria que se escriba actualmente ha de mostrar un aspecto de nuestra condición humana y lo que ésta quiere decir y siente. La obra literaria to-

ma carácter filosófico por ser fiel reflejo del pensamiento de su época. John Cruickshank dice que *"Por lo común se considera la filosofía, en el sentido más escrito del término, como algo esencialmente distinto del arte"* (Cruikshank, 1968: 16) lo cual da a entender que la literatura no tiene que ver con la filosofía, aunque la forma literaria exprese la ideología de su autor. Pero la obra de Jean-Paul Sartre y de Gabriel Marcel, por citar a dos dramaturgos contemporáneos, demuestra lo contrario. La literatura se ocupa de lo aparente, de lo que vemos con nuestros propios ojos y lo describe. La filosofía se va por lo que está detrás de las apariencias, especula y analiza. La fusión de lo descriptivo y de lo analítico es, entonces, apropiada para la expresión literaria de este tiempo. Esto se hace más evidente en la novela y en el drama porque ambos géneros se prestan para explorar el terreno del pensamiento, sin perder por ello su carácter de obra de arte.

Tanto en el drama como en la filosofía renace un interés por los sentimientos y entre estos por los del amor, de la felicidad, de la esperanza, de la fe y de la humildad por un lado, y los de la angustia, de la desesperación, del dolor humano, de la crisis espiritual y de la nada, por otro. Estas últimas emociones son exaltadas, sobre todo durante el período de entre

guerras, etapa compleja en la cual la humanidad es golpeada en su propia base, dando lugar a un desequilibrio del que aún no nos hemos recuperado totalmente.

Se dan dos momentos simultáneos y paradójicos en el pensamiento contemporáneo. Por una parte se exalta la vida y por otra se cae en un estado depresivo que viene a ser como una desilusión o desencanto por la vida. A este último se le ha denominado "filosofía de la vida desencantada", pues ya no se cree en nada y se

ha perdido la fe. Esta angustiada situación desemboca en un deseo de reflexionar sobre Dios y la religión, de profundizar en el ser y de llegar a lo más hondo de la problemática humana. Así es como nace en esta época la corriente del existencialismo, cuyos representantes principales han sido, dentro del teatro, Gabriel Marcel, Albert Camus y Jean-Paul Sartre.

Según Kierkegaard, la labor del pensador existencialista es la de comprender concretamente lo abstracto. Como resultado, el pensamiento existencialista se expresa en forma más clara en las novelas y obras teatrales que en las obras filosóficas. El acento un tanto subjetivo y personal reflejado en las mismas obras, se debe a la estrecha relación que tiene el existencialismo con el ser humano, su existencia y su vida interior. Su interés está en lo que existe, sobre



Jean-Paul Sartre.

lo real y verdadero, o como dice Paul Foulquié, "más bien hacia la existencia de lo que existe." (Foulquié, 1974: 36) En contraste con la filosofía clásica, que ponía en primer plano la esencia del ser y de las cosas, los existencialistas confieren a la existencia misma el primer lugar. Se entiende por esencia lo que un ser es y la existencia es, pues, lo que hace evidente la esencia. La condición de ser (yo soy) designa la existencia, mientras que lo que se es (yo soy un hombre) más bien se refiere a la esencia.

La tesis fundamental de los existencialismos es que la existencia precede a la esencia. Al escoger lo que seremos en la vida, decidimos cuál va a ser nuestra esencia, pero para llevar a cabo esta decisión es preciso existir. Para Sartre, Karl Jaspers y Heidegger, existe auténticamente sólo aquél que se escoge libremente, que hace de sí mismo su propia obra, que se realiza y se proyecta en la vida. Muchos seres, llevados por la masa o por las circunstancias, no efectúan la elección apropiada y verdadera, lo cual hace suponer que no todos los hombres disfrutan del privilegio de la existencia. Para el existencialismo, "existir" no es sinónimo de "ser". Por el contrario, la existencia no es un estado sino un acto, algo real, concreto y establecido.

El existencialismo no niega la dependencia del hombre frente al mundo; por lo demás, hay una reacción de parte de los existencialistas en contra del concepto según el cual la conciencia está encerrada en sí misma, sin comunicación alguna con el exterior. El ser humano es, por sobre todo, apertura hacia el mundo, ya que es él quien le da contenido. Para los existencialistas es esencial a la conciencia estar ubicada en el mundo en relación con los demás seres conscientes, lo que Gabriel Marcel ha denominado "estar en situación".

Con estas consideraciones concluimos nuestro acercamiento al desarrollo del teatro

francés contemporáneo, siendo la corriente existencial punto de partida hacia los nuevos rumbos del teatro actual.

NOTAS

- * Las citas originales en francés, que son todas con excepción de D'Amico y Cruikshank, fueron traducidas por el autor de este artículo.

BIBLIOGRAFÍA

- Clouard, Henri
1962 **Histoire de la littérature française. Du symbolisme à nos jours.** 4 vol. París: Albin Michel.
- Cruikshank, John
1968 **El novelista como filósofo.** Traducción de Martha Eguía. Buenos Aires: Paidós.
- D'Amico, Silvio
1961 **Historia del teatro dramático.** 4 vol. Traducción de Baltasar Semper. México: UTEHA.
- De la Ossa, Carlos
1976 "El problema de la angustia existencial". **Excelsior.** San José. 31 de mayo.
- Foulquié, Paul
1974 **L'existentialisme.** París: PUF.
- Lagarde, André y otros
1972 **La littérature française.** 4 vol. París: Bordas-Laffont.
- Lioure, Michel
1968 **Le drame.** 3a. edición. París: Armand Colin.

Moeller, Charles

1975 **Literatura del siglo XX y cristianismo.** Traducción de José Pérez Riesco. 5 vol. Madrid: Gredos.

Pérez Mink, Domingo

1961 **Teatro europeo contemporáneo.** Madrid: Ediciones Guadarrama.

Rousseaux, André

1961 **Littérature du XXe. siècle.** París: Albin Michel.

Sciacca, M. Federico

1958 **Historia de la filosofía.** Traducción de Alfonso Muñoz Alonso. 3a. edición. Barcelona: Luis Miracle.

Truc, Gonzague

1961 **Histoire de la littérature catholique contemporaine.** Bélgica: Casterman.

Versini, Georges

1970 **Le théâtre français depuis 1900.** París: PUF.



"Los secuestrados de Altona" de Jean-Paul Sartre.

ESCENA