

El teatro del absurdo y su proyección Británica *

El Teatro del Absurdo es solamente una faceta más de un fenómeno que se está produciendo en otras varias ramas de la creación artística y literaria. Por ello, para encontrar las razones últimas que le han dado origen es preciso remontarse y ahondar en busca de los hilos más altos que lo mueven, ya que a nivel del suelo, a ras de la realidad de cada género literario, esta extraña tendencia resulta incomprensible.

Es indudable que se ha producido aquí un corte violento en la encadenada evolución de las tendencias artísticas y literarias tal como se había venido desarrollando hasta ahora. Pero, ¿se trata de una crisis de crecimiento o de una crisis de decadencia? Esperemos que sea lo primero porque la radicalidad de la escisión no sólo amenaza a determinadas configuraciones del humanismo occidental sino que afecta a toda la idea y esencia del hombre mismo, penosamente construída desde Grecia a nuestros días.

La coincidencia de una serie bien anudada de distintos factores científicos, técnicos, sociológicos y psicológicos, así como la irrupción de la masa, han colocado al hombre individual en

(*) Conferencia pronunciada en el Ateneo de Oviedo, que resume parcialmente su tesis doctoral "Rebeldía y absurdo en el teatro británico contemporáneo de vanguardia".

difícil disyuntiva que amenaza con avasallarle. Los espíritus más finos, los artistas, han sido los primeros en sentir o presentir este estado de cosas. Y cada uno de ellos ha comenzado a lanzar su alarma a través de los medios que su propia inspiración le dictaba como más idóneos. La reacción general ha sido la disconformidad, la rebeldía, la protesta, la pura negación violenta sin apoyarse en opciones positivas, o bien la evasión.

El hombre es un bocado hartito pequeño y son demasiados los peces grandes que intentan devorarlo: las grandes abstracciones políticas, científicas o sociales, las regulaciones jurídicas —esa inextricable maraña legal que es imposible conocer pero que no nos es dado ignorar según proclama con evidente contrasentido la Ley misma— todo tiende a invadir manu militari no ya nuestra esfera de actuación pública, sino incluso nuestra intimidad hasta hace poco considerada como sacrosanta. No se sabe si el hombre saldrá crecido de esta situación, o si no saldrá vivo de ella. La experiencia nos muestra que a través de toda su historia la humanidad se ha ido liberando con dificultades de los riesgos que constantemente la amenazan. Es la idea expresada por Thornton Wilder —el mejor de la serie de notables dramaturgos americanos contemporáneos, después de O'Neill— en su obra «The skin of our teeth». La tesis de Wilder es que el hombre se ha ido salvando siempre por un estrecho margen de la destrucción total, con lo cual pretende consolarnos deduciendo, quizá con demasiado optimismo, que así ocurrirá en el futuro.

La crisis del hombre actual radica en su desanclaje de los valores humanos, de los ejes que tradicionalmente le sostenían; de la conciencia dolorosa —y es curioso, ahora que parece que se sabe todo— de ignorar su principio y su fin. Es en definitiva la crisis de la libertad, es decir, la crisis de su razón de ser. Sartre intentó en un principio, al tener conciencia del problema, defender a ultranza la libertad del hombre, desorbitándola incluso, hasta desembocar un poco necesariamente en la náusea. Entonces, para librarse de ella, tuvo que recurrir a una fórmula artificiosa, «el compromiso», lo que significaba meter al hombre de nuevo en otra jaula y la peor de todas por-

que de ella no se puede salir; y no se puede salir por la terrible razón de que «no se quiere salir».

El hombre vive, ha vivido siempre, en equilibrio inestable y fue preciso sostenerle por detrás, armarle, cohesionarle, buscando, improvisando o inventando un eje que le sostuviera. Las religiones constituyen la expresión de esta necesidad de buscar solución por medio de Dios. El Cristianismo por su parte significó no sólo la aportación de una solución más perfecta, sino también más cercana, la necesaria y ansiada aproximación de Dios. El Dios de Oriente estaba demasiado lejos, casi no estaba. Por ello fue preciso encontrar un Dios más humano, superando el intento que ya habían realizado en la Hélade con escasa fortuna, dotarle de un antropomorfismo más acusado. Es posible que en algún momento el Cristianismo haya marchado demasiado lejos por este camino dando lugar a la incredulidad a lo Santo Tomás y al Milagrismo.

Lo malo es que a partir de Kant la noción medieval, agustiniana de Dios se disuelve en un mero recurso para explicar y resolver dificultades de tipo cosmológico o aprietos gnoseológicos. Quizá es aquí de donde parte el error que hoy padecemos. Dios y la libertad no son conceptos lógicos, o por lo menos no son meramente lógicos. No es posible alcanzarlos por el solo camino de la razón. Ya mostró Goya que la razón engendra monstruos y no es ejemplo baldío el hecho de que la creación sólo sea posible mediante el amor.

Probablemente nos encontremos de nuevo con un exacerbamiento del eterno conflicto de las dos fuerzas contradictorias que mueven la viga del alma humana: la pasión y la razón; el instante y la lógica, o como decían los Griegos que fueron sus descubridores: el pathos y el logos. El equilibrio de ambas es indispensable porque de ese choque ha nacido el hombre y por él se sostiene.

Para evitar el predominio de cualquiera de ellos, los Griegos daban suelta a Diónisos de vez en cuando, buscando librarse de los impulsos avasalladores del instinto. Preguntado Sócrates por el dolor de tener que renunciar al amor en la vejez, contestó que se alegraba por el contrario de liberarse de aquel

tirano. Los antiguos escandinavos se embriagaban voluntariamente en determinadas ocasiones hasta enloquecer. Cosa parecida podría decirse, con todos los respetos, de los «sanfermines». Todas son en definitiva formas de purgación dionisiaca.

El hombre es una unidad en peligro. Los ingleses tienen una expresión muy significativa cuando llega el abatimiento y el desconcierto: «pull yourself together» que podría traducirse literalmente por algo parecido a «cohesiónate».

Crear es la consecuencia de un equilibrio de fuerzas igualmente contrarias. Ese milagro del embridamiento del átomo es muy significativo. Todo tiende a hipertrofiarse o dicho en otras palabras, a explotar —hay quien sostiene que el universo está en expansión— y la paz ha sido siempre solamente el equilibrio de fuerzas, no su anulación.

Todo tiende a justificarse en sí mismo. ¿Cómo? Creciendo simplemente. La Biología vive en plena jungla. Cada unidad, dentro de su esfera, tiende a complicarse y la presión para mantenerla en cohesión tiene necesariamente que acrecerse. La hipertrofia termina en un desesperado gigantismo que es el final. Es la eterna historia del trilobites al dinosaurio y de pronto vuelta a empezar. Y esto es verdad en el macrocosmos y en el microcosmos, en el hombre y en la sociedad. Nuestra civilización está alcanzando un grado tal de complicación que cada vez es precisa mayor fuerza para mantenerla en equilibrio. La interdependencia mutua está aquilatada en décimas de segundo. No hace falta ser adivino para predecir que terminará por romperse. Nadie debe asustarse más de lo debido por esta profecía milenarística porque es inevitable y porque los que vivan la crisis —es decir, nosotros— apenas se darán cuenta, de igual modo que los únicos que no tuvieron conciencia de la muerte del Imperio Romano fueron sus asesinos.

La vida humana, el tiempo de nuestra conciencia es un concepto fuertemente subjetivo —podemos ahondarlo eleáticamente o «matarlo» según el dicho vulgar— pero marcha con velocidad irresistible presionado por un hecho tremendo que nos condiciona y nos define, la muerte. El tiempo de la Historia, en cambio, tiene un paso cansino y no se acomoda a

nuestro ritmo. Las mismas realizaciones políticas o sociales se producen desfasadas de las ideas que las causaron, como la ola cuya cresta se rompe en espuma desnivelada de su base. No es posible «vivir la historia», cogerla por los cuernos. La historia sólo se sufre. No puede verse de cerca. Como los cuadros impresionistas, sólo puede contemplarse cuando se ha alcanzado perspectiva suficiente. Sólo puede comprenderse cuando ya ha pasado, es decir, cuando ya es demasiado tarde. La Historia en definitiva, no se hace, resulta solamente.

Por todo esto el hombre empieza a no encontrarse en las grandes abstracciones de nuestro mundo, en los grandes mitos de nuestra complicada civilización de masas. Respondió un día Unamuno cuando le pidieron su opinión sobre la justicia social: «La justicia social no existe», y apostilló «la justicia es siempre individual». Como un castillo de fuegos artificiales nuestra civilización, quizá antes de extinguirse comienza a lanzar «outcasts» por arriba y por abajo, los «clochard», o «beatnik», o «hippies». ¡Ah!, pero también los artistas, alienados de una vida que de pronto comenzó a no tener sentido individual, humano, mío. El hombre se encontró ante la disyuntiva de anularse integrándose en una sociedad de masas o huir como nos explica Jean Luc Goddard en un reciente filme «Pierrot el loco». La primera solución es mala, la segunda imposible. La sociedad se hace cada vez más complicada; es verdad que me satisface cada vez más necesidades (que previamente me ha provocado) pero a cambio me pide más y más de mí mismo, de mi alma.

La tensión está llegando a extremos irresistibles. Decía Ortega: nuestra civilización es flor de cultivo, delicada, puede deteriorarse, no nació como una roca o un árbol, fue preciso ir construyéndola a través de los años. Igualmente el hombre ha tenido que ser hecho día a día; es algo inconexo, primitivo, que puede deteriorarse. Recordemos el miedo ancestral, el terror del hombre prehistórico ante la puesta del sol; vivía como un ratón asustado. Hoy es igual; para sostener el castillo de naipes de nuestra civilización es preciso recurrir masivamente a la coacción. Es el miedo de nuevo, e inevitablemente su secuela inseparable, la hipocresía; y la desconfianza, con su

cortejo de muerte. No se muere por desconfianza sino algo mucho peor: se mata por desconfianza. Estamos llegando al último Acto. Como en las novelas policíacas el asesino es siempre el más inesperado :el hombre muere a manos del hombre mismo.

He aquí planteado someramente, quizá un poco confusamente, el substratum espiritual que ha dado origen al Teatro del Absurdo, a la literatura del Absurdo: el móvil último que ha guiado —casi podría decir descarriado— la nave del Arte en nuestro mundo actual. Este es el hecho innegable: el Arte ha emprendido el vuelo, abandonando una sociedad que para su ideal de perfección, ha dejado de tener sentido. Lo grave de esta postura es su radicalismo, su subjetivismo a ultranza, su ininteligibilidad irremediable. No cabe duda que el Arte nuevo «no se entiende». Ionesco, Genet o Becket pueden quizá sacudirnos emocional o racionalmente en un momento dado, pero resultan ajenos a nuestra comprensión, entendida esta palabra en su sentido más amplio como asimilación plena lógica o pasional de un contenido artístico.

Este huracán que ha azotado el Arte contemporáneo ejerció su influencia sobre las distintas expresiones artísticas desde la Literatura a la Música, arte abstracto por excelencia, que parecía inmune a estos influjos. En la Música se derrumba el tono que era a la composición musical como el argumento a la novela, es decir, el sentido, la perspectiva que enhebra racionalmente toda la obra y la hace lógica y comprensible. Por contra, se vuelve al ritmo que es paradójicamente por donde la música comenzó, hasta terminar en esa desasosegante música de laboratorio.

La pintura persiguió igualmente durante siglos, una perfección a través de la concreción de líneas, el color, la expresión, el fondo y hasta el «ambiente». Pero al llegar a la cúspide comienza a derrumbarse. Surge el impresionismo que es la visión con los ojos desenfocados, la muerte del contorno a manos del color en un intento desesperado de explicar el todo desorbitando una parte. Y después en rápida sucesión todos los «ismos». El Cubismo fue el sorprendente descubrimiento

de los sistemas cristalinos en la materia, hasta llegar hoy día al «abstractismo» en el cual la pintura se desnuda de contenido, insegura de la verdadera realidad de las cosas, vacilante sobre su propia interpretación de esta realidad.

La Literatura tampoco ha quedado al margen y desde principios de siglo se suceden los diferentes movimientos de vanguardia que afectan especialmente al género poético, más sensible por su naturaleza a cargar el lenguaje con nuevas implicaciones semánticas al margen de la lógica. Y en la dramática se produce, como ahora veremos, una tendencia nueva, inesperada que se ha denominado el Teatro del Absurdo.

El Teatro del Absurdo, o mejor, el absurdo en el teatro no es un descubrimiento radicalmente nuevo. Una cierta dosis de absurdo tiene hondos antecedentes en la historia de la dramática desde el «stupidus» latino que quería vender una casa y llevaba un ladrillo de muestra hasta los mimos y juglares medievales. Lo verdaderamente importante, sin embargo, del Teatro del Absurdo actual, es que aparece por primera vez como fórmula deliberada, como principio esencial, y surge a partir de la primera guerra mundial, acontecimiento que marca claramente el tránsito entre dos épocas. Su precedente más definido es el «dadaísmo», movimiento iniciado en Suiza en plena guerra mundial. El 5 de Febrero de 1916 los periódicos de Zurich anunciaron la apertura del «Cabaret Voltaire» establecido precisamente en frente de la casa donde vivía Lenin. El programa inaugural comprendía canciones, poesías, sketches y ciertos intentos dramáticos. En Junio de 1916 publicaron el primer número de un periódico «Cabaret Voltaire» en el que colaboraron Picasso, Apollinaire, Kandinsky, Marinetti y Modigliani. Los intentos dramáticos del «dadaísmo» fracasaron como era de esperar. Su obra de más éxito fue «Le coeur à gas» de Tzara, representada el 10 de Junio de 1921. Los caracteres representaban partes del cuerpo, la boca, la nariz, etc. y fueron interpretadas por el propio Tzara, Aragón y Benjamín Peret. Tzara calificó a su obra como «el mayor engaño de los siglos en tres actos que hará felices solamente a los industrializados imbéciles que creen en los hombres de genio». En cualquier caso este movimiento extravagante y cínico abrió el ca-

mino a los nuevos derroteros extremados del Arte, Surrealismo, Cubismo, etc.

Después de la segunda guerra mundial es cuando el Teatro del Absurdo desborda los estrechos límites de un círculo de elegidos en que se había desenvuelto todo el vanguardismo anterior para convertirse en un espectáculo todavía para un público restringido pero amplio e influyente en el panorama dramático contemporáneo. De nuevo es París y de nuevo escritores no franceses los que proclaman y practican el nuevo teatro: Becket, Ionesco, Adamov, a los que podría añadirse el francés Jean Genet y el español Arrabal.

La insensatez de la vida y el inevitable envilecimiento de los ideales constituían ya en gran medida la tesis central del teatro de Giraudoux, Anouilh, Salacrou y Sartre, pero su forma de presentarla se reflejaba en una serie de razonamientos altamente lúcidos y contruidos lógicamente. El teatro actual del absurdo, por el contrario, nos lo ofrece abandonando abiertamente las fórmulas racionales y los pensamientos discursivos, intentando unificar la actitud básica, vital, hacia el absurdo y la forma de expresarlo.¹ Camus o Sartre manifiestan el absurdo en estilo elegantemente racionalista semejante al de los novelistas del siglo XVIII, lo cual en el fondo es una contradicción. El Teatro del Absurdo, en cambio, renuncia por instinto e intuición mejor que por esfuerzo consciente a argumentar sobre el absurdo de la condición humana presentándolo simplemente como un hecho, en término de imágenes escénicas concretas.

IONESCO, en un ensayo sobre Kafka, define el absurdo como: «lo desprovisto de propósito». «Cuando el hombre —dice— se siente arrancado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, se encuentra de pronto perdido y sus acciones se vuelven sin sentido, absurdas, inútiles.»

Por su parte CAMUS, uno de los escritores que más ha profundizado sobre el tema dice:² «Un mundo que puede ex-

(1) ESSLIN, M., *The Theatre of the Absurd*, Ed. Eyre and Spottleswoode, 1962, pág. 86.

(2) A. CAMUS, *Le mythe de Sisife*, Gallinard, 1942, pág. 18.

plicarse por razonamientos, aunque sean incompletos, es un mundo familiar. Pero en un universo desprovisto de pronto de ilusiones y luz, el hombre se siente un extraño. Su exilio es irremediable porque está despojado del recuerdo de un hogar perdido y carece de la esperanza en una tierra prometida, por venir. Este divorcio entre el hombre y su vida, el actor y su escenario, constituye verdaderamente la esencia del absurdo.»

«En cualquier caso³ —sigue IONESCO— si el hombre no es trágico es ridículo, y de hecho, penosamente cómico, de modo que sólo revelando su absurdo es posible conseguir una especie de tragedia. De hecho creo que el hombre sólo puede ser desgraciado o estúpido. A menudo prefiere escribir sobre nada que sobre temas secundarios. Los personajes de «La soprano calva» hablan automáticamente, actúan automáticamente e ilustran así cómicamente la vaciedad de un mundo sin metafísica, de una humanidad sin problemas.»

Otro aspecto fundamental del Teatro del Absurdo es el tratamiento que da al lenguaje. El absurdo de la vida y las situaciones se ha complicado con otro grave fenómeno llamado «incomunicación» y la raíz de esta irremediable soledad en que ha caído el hombre de hoy se encuentra en el derrumbamiento de la Lengua. Ha surgido así una nueva Babel producida por el desarraigo de la Lengua de su misión fundamental de constituir el vínculo de comunicación entre los hombres y de su comprensión de la realidad. No es sólo que el hombre quiera mentir con la palabra, circunstancia que se ha dado siempre, sino que no puede decir la verdad con ella porque el lenguaje resulta inválido. No es sólo hipocresía sino desgarradora imposibilidad de explicarse uno mismo con la palabra y comunicarse con los demás, porque la verdad ya no está allí.

Si toda la literatura es un «juego con palabras» y la dramática más, el Teatro del Absurdo es casi exclusivamente un artificio del lenguaje. Además de todas las razones remotas

(3) T. COLLE, *Playwrights on playwriting*, London. 1960.

y actuales dadas anteriormente, el absurdo de nuestra vida moderna está y se produce en nuestra habla. Consciente de este hecho el Teatro del Absurdo incide y se desarrolla presentando desnudamente esta dislocación de la lengua. No se trata de esconder un sentido con fórmulas más o menos parecidas a las barrocas o conceptistas, sino que se renuncia pura y simplemente a la significación lógica. Se hace patente que ha quedado destruido todo lo que el lenguaje había significado hasta ahora.

Dos vertientes tiene aquí la significación del lenguaje del absurdo: a) expresar la existencia de otras verdades fundamentales que escapan de la posibilidad de manifestación de la palabra; b) demostrar la inadecuación radical de la lengua para decir cualquier verdad.

En el primer sentido, se refiere al hecho de que existen sensaciones o estados de ánimo distintos y ajenos por naturaleza a la expresión lingüística, verdades que cada vez en mayor número escapan del ámbito semántico de la palabra. Es el fenómeno denominado «retroceso de la palabra» —*devaluation of language*—, según el cual determinadas esferas de la verdad, la realidad o la acción —como dice STEINER— han comenzado a huir del ámbito de la comprensión lingüística; la imagen del mundo se sustrae cada vez más a la capacidad comunicativa de la palabra. Del mismo modo, WITTGENSTEIN, ha llegado a decir que⁴ «el filósofo debe esforzarse por desenredar el pensamiento de las convenciones y reglas de la Gramática que han sido confundidas con las reglas de la Lógica».

Es evidente que cada vez se ensancha más el campo donde el lenguaje no puede penetrar. Ya los pitagóricos habían dicho que las cosas son números, pero actualmente las fórmulas químicas y matemáticas empiezan a convertirse en un modo de expresión propio, profundo y fecundo. Pensemos, por ejemplo, en esa nueva extensión mental de los «Vectores». IONESCO, en *Las Sillas*, cuando quiere ofrecer a la humanidad

(4) L. WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations*, Oxford, 1958, pág. 48.

la solución de todos sus graves problemas, nos presenta solamente una fórmula algebraica.

El lenguaje del Teatro del Absurdo significa, pues, por una parte, el esfuerzo imposible de expresar con palabras, sensaciones y hechos ajenos a la esfera lingüística, realizando lo que, en cierto sentido, intenta y es cometido de la poesía. En ésta, la lengua es utilizada dentro o fuera del rigor gramatical lógico con una neta función semántica. La poesía conduce al lenguaje al último ápice de su posible significación apoyándose en sugerencias e incluso en meras conexiones fonéticas, encadenando las palabras por sus últimos asideros lógicos, sentimentales o fónicos. La diferencia con el Teatro del Absurdo es que la poesía pretende suscitar en el oyente o lector una emoción estética paralela, mientras que el Teatro del Absurdo busca una reacción lógica o puramente vital, contraria.

En un segundo sentido, el lenguaje del Teatro del Absurdo significaba, decíamos, la expresión gráfica de la imposibilidad de la palabra de conducirnos a ninguna verdad exterior o interior. Su dramática no juega a recrear o revitalizar la palabra, sino a destruirla, o mejor, a poner en evidencia la destrucción a que el hombre la ha conducido. Si se suponía que el lenguaje era el vehículo de la expresión auténtica de cada hombre y de su comportamiento ante los demás hombres y ante la realidad, el Teatro del Absurdo ha venido a mostrarnos la mentira de tal suposición. La comunicación es imposible; el conocimiento de la realidad a su través, una quimera. Desnudo de verdad, el lenguaje es solamente el esqueleto vacío y muerto de estos imposibles. No sólo todo lo que ocurre es absurdo, sino que la palabra lo convertiría en absurdo en todo caso. Lo que suponemos comprensión lógica es solamente un artificio retórico que encubre la verdad.

La palabra aprehende una realidad en un momento dado y desde ese momento la realidad simbolizada comienza a escurrirse de ella como el agua en una cesta. A veces se escapa plenamente, a veces no. El lenguaje es como una gran helada que cae sobre la realidad, congelando y perpetuando su ima-

gen en un momento histórico que siempre es pasado. Las palabras son realidades fosilizadas y, en consecuencia, también ideas fosilizadas. Aplicando la teoría económica del marginalismo, podríamos decir que también las palabras tienen un valor semántico, marginal o «límite». ¿Cuándo la palabra deja de simbolizar la verdad? ¿En qué momento la idea o realidad simbolizada traspasa ese sutil límite en que comienza la frustración de la expresión?

Posiblemente una parte de nuestro lenguaje está alcanzando actualmente esta situación límite en que comienza la confusión. Un golfo se ha abierto así entre el lenguaje y la realidad, base, como decíamos, de la «incomunicación». Quizá tenga su causa en que la tendencia hacia la abstracción haya sido llevada demasiado lejos. Toda la historia del hombre podría también ser interpretada como una batalla entre la experiencia y la abstracción. Realmente, hemos llegado a un punto en que se ha roto el ensamblaje entre ambos mundos. Sólo podemos vivir en una u otra dimensión porque «sentimos» que son distintas. El lenguaje del Absurdo es exactamente la falla geológica en que los dos planos dejan de corresponderse.

El diálogo del Teatro del Absurdo intenta, en consecuencia, presentar de modo intuitivo todos estos desfases, exagerándolos hasta hacerlos plenamente patentes. Así, en IONESCO, es el divorcio entre la situación y la palabra: la realidad externa aparentemente racional es distinta y no se corresponde con la expresada por el lenguaje que, por su parte, resulta evidentemente dislocado de sus moldes lógicos. En BECKETT, la situación absurda e irreal por sí misma se corresponde con un lenguaje en el que cada personaje habla por sí mismo con una apariencia lógica hacia su propio pensamiento, pero divorciado de la realidad y, desde luego, desvinculado del interlocutor, resultando un rosario de aforismos en monólogo. Con SIMPSON independientemente del absurdo de las situaciones y el dislocamiento del lenguaje mismo —«hay un elefante en el jardín», «he aparcado el coche en la Quinta Sinfonía de Tchaikovski»— se produce, sin embargo, un verdadero diálogo con cierta apariencia lógica en sus réplicas, pero que,

inevitablemente, conduce al absurdo. PINTER, expresa de manera directa la inadecuación y vaciedad de la lengua en la conversación corriente, transcribiendo con notable habilidad la repetición, incoherencia y falta de lógica del diálogo ordinario. Registra, por ejemplo, la diferencia en la velocidad de pensar de las personas: la lenta en discurrir está siempre contestando la penúltima pregunta, mientras que la rápida está dos saltos más adelante. También muestra la incomprensión derivada de la incapacidad de escuchar y las falsas anticipaciones. Su diálogo sigue, en vez del rigor lógico, una línea asociativa del pensamiento en la que el sonido prevalece normalmente sobre el propio sentido.

Sentadas todas las premisas psicológicas, filosóficas y sociales a que hemos hecho referencia y apoyándose en los antecedentes y tendencias artísticas surgidas desde principio de siglo, se produce en la postguerra del conflicto mundial último la floración de una auténtica escuela de dramaturgos del absurdo, radicada en París, como indicamos anteriormente, que obtiene inesperadamente un cierto, aunque limitado triunfo popular. Esta tendencia encuentra pronto eco en algunos círculos dramáticos británicos de vanguardia que inician en 1956 un notable renacimiento del teatro.

La lanza que introdujo estas nuevas corrientes en la atildada escena británica fue el éxito inesperado y rotundo de una obra nueva de un nuevo autor: John OSBORNE y «Mirando atrás con ira». Irrumpen entonces en el rígido panorama dramático inglés los llamados «angry young men» y a su lado un grupo muy distinguido de nuevos dramaturgos encasillados claramente en la tendencia del «Teatro del Absurdo»; entre otros, CAMPTON, ANN JELLCOE, PINTER, SIMPSON y SAUNDERS.

El primero en el orden del tiempo, aunque menos importante y que no ha desarrollado obra posterior, es David CAMPTON, nacido en Leicester en 1924. Estrena en Londres en 1957 «The lunatic View», obra extraordinariamente original que consta de cuatro «playlets» que el autor denomina «glimpses». En el último de ellos, la acción se desarrolla «después

de la bomba». Solamente se salvan de la tragedia dos seres humanos: un maestro y «miss» Europa, quienes deben su supervivencia al hecho de haber sido, al parecer, los únicos que obedecieron las instrucciones cursadas que recomendaban cubrirse la cabeza con una bolsa de papel. El problema surge al intentar quitárselas, pues las instrucciones habían omitido previsiones para tal contingencia. Después de larga argumentación deciden optar por la vida y correr el riesgo de despojarse de ellas; pero el espectador no llega a saber lo que sucede, pues cae el telón previamente.

ANN JELICOE nace en Middlesbrough en 1928, dedicándose inicialmente a la dirección escénica. Más tarde, obtuvo un premio en el «Drama competition» organizado por el «Observer» en 1956 —junto con «A resounding tinkle», de SIMPSON—, por una obra extraña titulada «The sport of my mad mother». Hubo dificultades para su estreno, al que accedió finalmente la «English Stage Company» gracias a una subvención prestada por una firma comercial. Económicamente resultó un completo desastre. Los personajes principales de la obra son un grupo de «Teddy boys», cuyo comportamiento obedece al puro instinto, movidos solamente por el espíritu de la violencia a quienes acompaña Greta, su jefe espiritual, figura legendaria que recuerda a la diosa Khali de la India y que representa, por un lado, la destrucción, y por otro, la creación, ya que, en efecto, llega a dar a luz un niño. Toda la pieza se desarrolla en medio del más puro absurdo hasta el punto de que un crítico llegó a decir: «El problema no es saber lo que significa, sino de qué se trata siquiera».

Su segunda obra, que no llegó a ser representada, fue «The rising generation», escrita a petición de las Girl Guides para su estreno en un festival en Wembley. Es una obra rara y confusa contra la intolerancia y el gobierno totalitario. Un grupo de muchachas están siendo educadas por «Mother», enorme mujer que aparece siempre cubierta por una máscara. Esta figura omnipotente e indiscutida les enseña los medios de dominar el mundo y exterminar los hombres. Las muchachas han de repetir: «Shakespeare fue una mujer», «Milton fue una mujer», «Newton fue una mujer». Las mu-

chachas, finalmente, se rebelan contra «Mother» y se produce un rápido desenlace en el que el grupo de chicas con unos chicos huyen en un platillo volante a un sitio ignorado del espacio.

En 1961 estrena «The knack», de construcción mucho más formal, en la que estudia con agudeza las reacciones de tres personajes masculinos, fuertemente contrastados, ante la presencia de una muchacha inocente. La obra tuvo escaso éxito.

Finalmente, en 1965 ha presentado «Shelley», en la que ofrece una vida del poeta en forma bastante directa, casi documental. También ha traducido a Ibsen —The lady from the sea— y a Chejov —The sea-gull—.

Más importante es Norman Frederick SIMPSON, nacido en 1919, quien se dedica a la enseñanza —como Saunders y Bolt—. Obtiene el segundo premio en la competición ya mencionada convocada por el «Observer» con una obra extraña de originalísima y desbordante inventiva titulada «A resounding tinkle», título casi intraducible y que, por otra parte, nada aclara respecto al contenido de la obra. Simpson lleva el absurdo hasta sus últimas consecuencias y presenta el mundo suburbano contrastando su estúpida rutina con los acontecimientos más inesperados. Aparece un elefante en el jardín que es rechazado porque es de medida superior a la casa —«it's big enough for a hotel»—; aparece la señora Paradox anunciando con sencillez a su marido: «Hay alguien a la puerta esperando que formes gobierno».

La segunda obra de Simpson es «The hole», también muy extraña, en la que varios personajes reunidos ante un agujero en la calle charlan, discuten y comentan, dando cada uno su interpretación subjetiva de lo que cree ver dentro del hoyo. Todas las preocupaciones del hombre medio perdido en la masa de la gran ciudad aparecen presentados en esta fábula filosófica de difícil y confusa interpretación. Algunos de los personajes son meras abstracciones, tales como «Cerebro», que representa al intelecto, y «Soma», su antagonista. Un visionario espera un acontecimiento religioso no especificado y hasta hay quien ve un acuario con variedad de peces

que requieren la atención de los expertos. La discusión que discurre, primero apaciblemente, pasando por los temas más diversos, cricket, boxeo, golf, etc., deriva pronto hacia la violencia, la fantasía política, el chauvinismo y la acción revolucionaria. El desenlace se produce cuando emerge un obrero del agujero explicando simplemente que se trata de un enlace del tendido eléctrico. «Cerebro» está dispuesto a aceptar esta realidad; pero «Soma», viendo el poder y la emoción de la masa, le acusa de intentar destruir el misterio, la poesía y el encanto de la vida. Gradualmente, la pura y desnuda realidad es investida de significación metafísica y «Soma» se vuelve a la multitud para celebrar una especie de rito religioso, algo así como un culto a la generación eléctrica. Sólo permanece al margen el visionario, quien sentado en una banqueta espera la aparición de las vidrieras policromadas que trascenderán la blanca radiación de la eternidad.

En 1959 estrena «One Way Pendulum» descrita por él mismo en un subtítulo: «Una farsa en una nueva dimensión». Esta obra alcanzó una notable aceptación popular, habiendo sido transferida del Royal Court Theatre, donde se estrenó, al West End. Su inesperado éxito fue debido, probablemente, a la inagotable invectiva de la obra, en la que se mezclan máquinas de pesar que cantan y una representación casera del palacio de justicia de Old Bailey.

Ultimamente, después de seis años de silencio, estrena «The cresta run», en 1965, una comedia en la línea de «A resounding tinkle», en la que se burla con gran ingenio y agudo sentido del humor del mundo de los espías y los agentes secretos.

Harold PINTER, nacido en Londres en 1930, es, sin duda, el más conocido de los dramaturgos británicos del absurdo. Después de una primera obra breve, «The room», escrita en 1957, estrena al año siguiente su primera obra larga «The birthday party», que alcanzó la distinción de ser presentada en el Festival de Berlín en 1961.

Sucesivamente estrena «The dumb waiter», (1958), «The collection» (1961) y «The lover» (1963), todas ellas breves. Tam-

bién de 1961 es «The dwarfs», escrita especialmente para la radio. Intenta también la televisión con «A night out» (1960), obra más convencional en la que apunta cierta influencia de Osborne. Por último, en 1960 estrena «The caretaker», su obra más importante hasta el momento, con la que consigue inesperadamente un gran éxito de crítica y público. En ella consigue Pinter universidad y tragedia sin recurrir a los trucos de misterio y violencia utilizados anteriormente por él.

Posteriormente ha estrenado «Tea-party», seleccionada por la Eurovisión para ser presentada en 1965 en el concurso anual de las TV europeas, con participación española. Obra de una construcción formal muy perfecta, utiliza inteligentemente los recursos de la televisión, presentando las reacciones, ambiciones y esperanzas humanas en el límite de su expresión, es decir, cómo son cuando todavía no son. Desconcerta la expresión materializada del sutil juego de los atisbos interiores y las frustraciones jamás dichas, pero es preciso recordar que Pinter no trata de explicar nada, sino presentar una realidad interior, algo que, quiérase o no, está en el alma del hombre.

Su última obra larga, estrenada en 1965, es «The homecoming» en la que da un nuevo paso, lejos ya de la comedia de amenaza por la que se inició, hacia la comedia social pero manteniendo siempre bien perceptible el sabor del absurdo que le caracteriza.

Todo el teatro de PINTER produce la sensación de irrealidad, de cosa soñada, quizá impulsado por un trasfondo poético que le domina a pesar suyo. Pretende ser un teatro esencial, desnudo de toda concesión a lo accidental de la vida o de las relaciones humanas. Sólo aparecen las subcausas que presiden la vida interior de los personajes, que son las realmente importantes, aunque muchas veces no lleguen a aflorar a una percepción externa en la vida cotidiana. De aquí la desconcertante falta de lógica de su teatro y su ausencia de orden de acuerdo con la idea tradicional de la representación dramática. Pinter es probablemente el más inteligente de todos los dramaturgos de vanguardia británicos pero también el más enigmático.

Finalmente un último dramaturgo británico del absurdo debe ser mencionado: James SAUNDERS. Nacido en Islington en 1925, casado, con tres hijos, simultanea su profesión de escritor con la de Profesor de Química en «Davies Hollad Park».

Su producción teatral, no muy copiosa todavía, comprende inicialmente tres obras «Poor Fred», «Double, double» y especialmente «The Ark», dramatización directa de la historia de Noé en la que Noé mismo resulta inesperadamente el villano. Fue estrenada en el Westminster Theatre con buen éxito, permitiéndole obtener una Beca del Arts Council con la que pudo retirarse al campo y escribir allí en calma y soledad una obra sorprendente que ha atraído hacia él la mirada curiosa de la crítica y el público. Esta obra es: «Next time I'll sing to you». Está directamente inspirada en un libro de Raleigh Trevelyan «The hermit disclosed», biografía de un extraño individuo que vivió apartado de toda sociedad humana durante cuarenta años en los suburbios de una ciudad inglesa, hasta su muerte acaecida en 1942.

La figura del ermitaño sirve de pretexto a Saunders para desarrollar un espléndido y atrevido juego dramático. Un grupo de actores estudia con su director la representación de la vida de este ermitaño y discuten el sentido y la razón de su aislamiento sin llegar naturalmente a ningún resultado positivo. Se trata de investigar el eterno problema de la identidad humana.

Al final de la obra uno de los personajes dice: «El 17 de junio de 1857 nació un hombre; esto es una cosa extraña. El 17 de enero de 1942 falleció, lo que es aún más extraño. Y si vas a Essex y escarbas en cierto sitio puedes, si tienes suerte, encontrar un montón de huesos. Y esto es lo más extraño de todo pues se creyó tan real como nosotros nos creemos».

Y más adelante: «Estamos encerrados aquí —coge la cabeza con las manos—. Esto es lo único que importa. No interesa siquiera la bomba H; es una cosa pequeña, irrelevante. Sólo hay una cosa que merece comprenderse, única cosa digna de ser pensada: este hecho de que yo soy un alma encerrada en doscientos gramos de cerebro, aprisionada en un cuarto de pulgada de cráneo y que la única llave de esta prisión es la muerte.

No importa cómo llego a dirigirme a tí ni tú a mí; siempre estaremos aprisionados en nuestros cráneos como antes. Podemos pretender enamorarnos o unirnos en la misma empresa pero esto en nada cambia las cosas. ¿Significa algún consuelo el que marchemos en el mismo barco?».

Saunders intenta contestar a la pregunta: «¿Quién soy yo?» Y también: «¿Quién soy yo para los demás?» Es, como decimos, el problema de la identidad humana, el mismo que afecta fundamentalmente a Pirandello. Uno de los «seis personajes» llega a decir que se niega a reconocer su responsabilidad por ciertos hechos delictivos cometidos por él mismo porque «no era su yo esencial quien los había cometido y no se sentía solidario de aquella parte de sí mismo, que repudiaba como ajena».

En definitiva ¿qué es lo que somos?, ¿lo que queremos ser?, ¿lo que aparentamos ser?, ¿lo que los demás ven en nosotros? En «Como tú me deseas» y también en «El difunto Matías Pascal» el ser es sólo un «desear ser», un hacerse, configurarse con arreglo a un ideal interno. Pero ¿quiénes somos los demás? Anuilh en «El viajero sin equipaje» nos deja en la duda más completa.

En el fondo ser es en gran manera, aparentar. Existe probablemente más verdad que mentira en la llamada comedia de la vida. No sería concebible realizarnos solamente para nosotros mismos, ante nosotros mismos. De aquí nuestra ansia, nuestra necesidad de comunicarnos, de explicarnos ante los demás porque sólo así podremos explicarnos a nosotros mismos. Alguien —que soy yo— me contempla burlona, generosa o despiadadamente y de su contemplación difícilmente puedo escapar. Decía Hazlit: ««Cuando viajamos, cuando marchamos, lo hacemos no para huir de los demás sino para huir de nosotros mismos». Del mismo modo cuando hablamos, aunque hablemos a los demás, siempre nos estamos hablando también a nosotros mismos. Y al mismo tiempo nuestro destinatario es siempre una persona única —quizá más ideal que real—, nuestra audiencia, aunque sea numerosa, consiste fundamentalmente en alguien individual. Realmente esta doble vertiente de espectadores ante los que representamos nuestra vida —los de-

más; nosotros mismos— configura nuestro destino y nuestras acciones. Vivir es buscar nuestra identidad desconocida, o, para usar una expresión corriente, encontrarnos a nosotros mismos. Difícil problema, complicado aún más por el hecho innegable de que la auténtica comunicación con los demás es prácticamente imposible.

Esta quizá larga digresión acerca del problema de fondo presentado por Saunders en «Nex Time I'll sing to you» pretende hacer patente que uno de los rasgos característicos del Teatro del Absurdo es precisamente su preocupación por el hombre. Se trata, pese a todo, de un intento de salvar al hombre. El Humanismo clásico tendía a elevarlo a un trono ideal de perfección, pero la situación ha llegado a un extremo tal que el problema es ahora distinto, más grave y urgente, más limitado y más dramático: se trata en una palabra de sobrevivir simplemente. Enemigos poderosos de dentro y de fuera amenazan al hombre: la masificación, la técnica, el desarraigo, imponiendo su tiranía desde fuera, sitiando su libertad; por otro lado, las fuerzas disgregatorias internas, puestas de relieve por el psico-análisis. El Teatro del Absurdo, consciente de esta encrucijada angustiosa —más bien por intuición que por reflexión racional— en que se encuentra el hombre de hoy, se limita a presentarlo desnudamente sometido a absurda distensión en el potro de las fuerzas contradictorias y anulatorias que le atacan en su intimidad y en su unidad.

Aquí radica la auténtica novedad de este teatro ya que, como hemos dicho, el tema del absurdo ya fue tratado otras veces a través de la historia literaria. Su originalidad estriba en la forma directa, inmediata y total de presentarlo. Su mérito estriba en el intento de desvelar los móviles ocultos de los actos humanos, en desnudar la conducta humana de las apariencias lógicas que la encubren. Las acciones de los hombres están muchas veces causadas por impulsos subconscientes, mimetismos irresistibles y también vanidades inconfesables —tremendo mundo de las razones inconfesables donde radica el secreto inalcanzable de la conducta humana. La inadecuación de nuestras realizaciones a nuestras supuestas intenciones visibles se deriva precisamente de la falsedad de los propósitos confesados.

«El Teatro del Absurdo al enfrentar al espectador desnudamente con el sin sentido de las acciones humanas, suscita en él ideas o sensaciones integradoras, produciendo resultados positivos.⁵ Se trata de enseñar por medio de un ejemplo negativo un poco al estilo del teatro de parábolas de Bertolt Brecht. Y en definitiva nos enseña la necesidad de la humildad intelectual, el hecho indudable de la relatividad de nuestros conceptos solemnes, de nuestras abstracciones ideales. Resulta así una prueba más contra la intolerancia y el dogmatismo que tanto daño han causado a la humanidad.

Se dice que Bakounin fue preguntado una vez qué haría cuando la Sociedad nueva que preconizaba fuera establecida. Su contestación singular fue: «comenzaría a destruirla». No era puro nihilismo lo que le movía. Lo que Bakounin quiso decir es que las realizaciones humanas no pueden todavía alcanzar la perfección deseada. Conseguido el ideal de ayer, seríamos conscientes de su imperfección y nuestro deber sería ponernos en marcha en pos de un nuevo ideal, más perfecto.

Esta es realmente la misión del intelectual, la misión del pensador, la misión del artista: simplemente, caminar en busca de la verdad y no creer nunca haberla encontrado. El Teatro del Absurdo ha querido, y ésta ha sido la importancia de su misión, desbrozar el terreno, preparar la andadura futura, facilitando al hombre, salvándole de los riesgos que le amenazan, la búsqueda de nuevos ideales de perfección que todavía son inalcanzables. Porque se ha dicho que el hombre es un ser maduro para la muerte, pero para lo que aún no está maduro es para la verdad.

JOSÉ BENITO BUYLLA

(5) METMAN, EVA: *Reflections on Samuel Becket*, *Journals of Analytical Psychology*, London, January 1961, pág. 43.