

La problemática del teatro del absurdo en España a partir de 1960

JUAN CARLOS ESTURO

El término «absurdo» en el teatro lo inventó Martin Esselin, cuando en 1961 publicó *The Theatre of the Absurd*. Incluyó, éste, en su obra a cuatro autores: Beckett, Adamov, Ionesco y Genet. A su lado sumó también dieciocho autores más, de diferentes nacionalidades, cuyos estilos, técnicas e ideologías consideraba como pertenecientes a esta denominación.

A España la representan dos autores tan dispares como Arrabal y Pedrolo, a pesar de que el primero no califica su teatro como del absurdo y el catalán Pedrolo sólo aceptando como tal su primera obra *Cruma*.

Arrabal, por su parte, presenta un problema a los críticos, pues unos le consideran francés y otros español. Ruiz Ramón piensa que es francés y Vicente Aleixandre le define como «escritor español en lengua francesa», lo cual resulta más exacto puesto que la problemática de los temas arrabalianos tienen su raíz en España, hecho que ha condicionado su obra. Sin embargo no se le incluye en el presente estudio para dedicarnos más intensamente a los dramaturgos actuales del teatro castellano y catalán. Otro trabajo lidiará con el ambiguo y ecléctico teatro de Arrabal.

¿Qué es el absurdo? *The Shorter Oxford Dictionary* (1965), define el término de la forma siguiente:

- Absurdo: 1. Más. No armónico.
2. Sin armonía con la razón
y esencialmente opuesto a ésta.

Pero es Albert Camus, en su ensayo *El mito de Sísifo*, quien más exactamente ha resumido el concepto del absurdo: «Un mundo que se puede explicar hasta con malas razones es un mundo Familiar. Pero por el contrario, en un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre se siente, extraño. Es un exilio sin remedio, pues está privado de los recursos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra

prometida. Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decoración, es precisamente el sentimiento de lo absurdo.»¹

Más corto y más paradójico o, quizás, más absurdamente, añade: «El absurdo es el pecado sin Dios».²

Veamos ahora algunas de las características técnicas del absurdo:

a) Falta de fábula. b) Falta de lógica. c) Falta de realidad interior. d) Falta de sentido común. e) El hombre no tiene ni una circunstancia histórica ni social. f) En algunas obras hay una simetría de parejas. g) Hay un sentido de pérdida y de desaparición de soluciones, ilusiones y propósitos.

Todas estas características se encuentran en el teatro español de los años sesenta, con otras que se derivan del teatro épico brechtiano y del expresionismo, conservándose en ambos estilos el argumento —fábula aristotélica. En el primer caso, se produce un teatro político con intención didáctica; en el segundo, uno de intención denunciadora de una opresión político-social. En España, por ser esta denuncia directa, los dramaturgos del momento usan de la técnica del absurdo con el propósito de encubrir su sátira. En *Tren a F...*, y en *Las viejas difíciles*, obras de evidente factura expresionista, tanto Bellido como Muñiz, usan el absurdo, más como recurso velador de sus intenciones peyorativas, que como fondo ideológico.

Durante la fructífera década de los veinte, el teatro de vanguardia en España, busca formas, temas y estilos que renuevan la escena española, valiéndose de técnicas tales como el expresionismo, el surrealismo y el simbolismo. Grau, es expresionista en el *Señor de Pigmalión* y surrealista y simbolista es el teatro de Gómez de la Serna. Valle-Inclán, el mejor de todos hasta el momento presente, se adelanta una década, pues ya en 1909, en las *Comedias bárbaras*, y en particular en las acotaciones, preludiaba su fase expresionista de los años veinte.

Toda esta rica y renovadora producción, agoniza al comienzo de la guerra civil y España, al aislarse una vez más, del resto de Europa, produce un teatro de ínfima categoría: es el teatro de la victoria, de risa fácil y vacío de ideas. Mientras, en Francia, Beckett estrena *Esperando a Godot*. A su vez en España, y más o menos por las mismas fechas, surge un teatro realista con una problemática y con una preocupación artísticas desconocidas hasta entonces en la escena española, pero que no tiene nada que ver con el teatro europeo; sólo es una réplica al teatro burgués y de la continuidad de la España oficial. A obvias razones po-

1. ALBERT CAMUS, *El mito de Sísifo y El hombre rebelde*, Buenos Aires; Ediciones Losada, S. A., 1967, pág. 15.

2. *Ibid.*, pág. 39.

lítico-sociales se debe el que no haya un teatro del absurdo propiamente dicho en los años cincuenta, y sea preciso buscarlo con posterioridad, en la década de los sesenta, aunque ya mezclado con otras técnicas, particularmente la expresionista y la del teatro épico de Brecht. Por lo tanto, si la influencia del absurdo es menor, se debe a que cuando España estaba más abierta a influencias, ya el teatro del absurdo había perdido su pujanza, pues no dura ésta más de diez años.

Buero Vallejo y Sastre son los dos únicos dramaturgos que buscan una forma de teatro comprometido; Buero, por medio de un teatro metafísico y esperanzador —en pos de la verdad—; Sastre, con un social-realismo demasiado intelectualista. No obstante, Sastre introduce en España la experiencia del distanciamiento épico brechtiano en obras tan tempranas como *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955), *Asalto Nocturno* (1959) y *La cornada* (1960). Además Sastre, aunque paradójicamente no consigue conciliar su teoría dramática en su quehacer teatral, ha influenciado con sus teorías a toda la generación posterior, y es posible que hasta el mismo Buero Vallejo, y pese a su famosa polémica, se haya hecho eco de las mismas, no impidiendo que siga repitiendo sus temas incluso en sus más recientes producciones. A pesar de todo, la técnica de *La doble historia del Dr. Valmy*, es de corte expresionista. En la *Fundación*, su última obra a pesar de su cargado realismo, parece tratar de eliminar la catarsis, buscando una colaboración por parte del público, que éste «resuelva», recurso del teatro épico.

Desde finales de la guerra civil hasta 1960, sólo hay cuatro dramaturgos, los ya mencionados Buero y Sastre, pioneros además, y Olmo y Muñiz. Estos últimos son el puente que une las dos décadas. En cambio, la novela y la poesía cuentan con un mayor número de cultivadores. También hay, quizás por lo mismo, varios trabajos críticos, profundos y completos, en ambos géneros. No ocurre así en el teatro. Este ha merecido menor atención por parte de la crítica, debido a la natural dificultad que el drama conlleva: ser un arte de colaboraciones y de una costosa realidad: (una obra empieza a serlo, en cuanto sube a las tablas).

La situación cambia, por lo menos, en lo que a autores se refiere. A partir de 1960 surgen un gran número de dramaturgos, alrededor de veinte, que aunque diferentes en su acercamiento al teatro, tienen en común la intención de protesta y de denuncia de la situación social y política del momento. Coinciden también en el uso de sus técnicas, siendo el distanciamiento del teatro épico de Brecht y un expresionismo de simbolismo muy acentuado, las más habituales. El absurdo se entremezcla con las anteriores, algunas veces en la misma fábula, otras por medio de un diálogo ilógico e incoherente, pero que nunca llega al «nadismo» ab-

soluto de Beckett de «nada pasa, nadie viene, nadie va».³ El problema que se representa en el tinglado no es la angustia existencial que producía la línea de *Esperando a Godot*, sino todo lo contrario. La angustia ahora se produce porque viene y va alguien que no debiera ni ir ni venir, y pasa algo que de ninguna manera hubiera de pasar. Tanto Martínez Mediero, como Pedrolo o como Martínez Azaña protestan en sus obras de injusticia social. Lo absurdo ha pasado de la fábula a la vida de cada día, y el dramaturgo, como testigo social, se angustia ante la iniquidad, y escribe un teatro didáctico con propósitos de protesta y de cambio.

Y es esta actitud la que vamos a ver en los autores escogidos para este estudio. Pedrolo, dentro de un absurdo más convencional aunque diferente del francés, y Mediero, Romero y Bellido como representantes del más reciente teatro de protesta español, cuyo estilo ecléctico abarca al absurdo, al teatro épico y a un neo-expresionismo.

Cruma, de 1957, es la primera obra de Pedrolo. *Cruma* es una medida etrusca con la que dos de los cinco personajes arquetípicos que el autor coloca en una desnuda habitación, rellenan su existencia; miden su espacio y un tiempo eternos, como en *Godot* esperaban contra toda esperanza. La obra trata de los siguientes puntos: a) La desvalorización de la palabra como medio comunicante. b) La invasión de los objetos, tema que ya Ionesco había tratado en *El inquilino* en 1953, y c) La incomunicación del ser humano. Pedrolo enfatiza esta incomunicación, cuando muestra la dificultad que el individuo tiene en comunicarse con los demás y paralelamente el desconocimiento que el «yo» tiene de sí mismo, causa que produce la falta de comunicación. Subraya este sentimiento al colocar en la desnuda habitación a seres tan aislados de sí mismos como el lugar escénico lo está del resto del mundo. El cuarto es como una representación plástica de los individuos que contiene, tan desnudos y alienados del exterior, como el ámbito que les rodea. Esta «técnica de cámara», la cual Pedrolo habría de usar en una obra posterior del mismo título, es otra de las aportaciones del dramaturgo, coincidiendo con Pinter, aunque el tratamiento de ambos autores es muy diferente. Para Pinter, lo que está en el exterior de la habitación produce terror a sus personajes, mientras que en Pedrolo supone un misterio, sin que ésto les cause miedo, y sí en cambio, curiosidad y esperanza. También en *Cruma* se trata el problema de la autenticidad del individuo, a pesar de lo cual, no tiene elementos de carácter existencial, los cuales van a aparecer más claramente en *Hombres y No* (1957 también), de la cual el mismo autor

3. SAMUEL BECKETT, *Esperando a Godot, Fin de partida y Acto sin palabras*, Barcelona, Barral Editores, 1970, pág. 82.

ha dicho que no pertenece al teatro del absurdo, aunque tenga una situación, no una fábula, absurda; y ésto, lo absurdo, se manifiesta por la atemporalidad y por la circunstancia física, una cárcel, en la que se encuentran los personajes.

Hombres y No, es «una investigación en dos actos». Se investiga la libertad humana en dos aspectos: el social y el individual. «No», es la representación del poder absoluto, la cual se puede interpretar por medio de una dicotomía que simboliza el poder de un tirano o el de un dios sin misericordia. Ahora bien, desde el momento en que los personajes buscan, en lucha continua contra No, la libertad, la obra se torna expresionista-simbolista y existencial. Concurriendo, por consiguiente, elementos del teatro existencial y del absurdo, esto es, la falta de sentido de la existencia; del simbolismo, por medio de No y del expresionismo en la búsqueda de la libertad, y se vale de técnicas del teatro de Camus y de Sartre, o lo que es lo mismo, del planteamiento racionalista, y de recursos irracionales (la situación) de los dramaturgos del absurdo.

Pedrolo establece una cárcel interna, la física, y otra externa, la que nos coacciona desde afuera. Los personajes arquetípicos se liberan de la primera en cuanto superan su miedo a No, es decir, en el momento en que le conocen, lo cual les permite destruir las rejas exteriores, las creadas por aquél. Los que ejecutan el movimiento hacia la libertad son Feda y Sorne, símbolos de la esperanza, rompiendo el inmovilismo del que, según Monleón, adolece la obra, no existiendo éste porque los hijos, Seda y Sorne, consiguen algo que los padres, la generación anterior, no había conseguido, y es el descubrimiento de que todos estaban encarcelados, de que había otras rejas. La tesis de Pedrolo es que por medio del conocimiento del ser, el hombre puede llegar a ser libre aunque tenga constantemente que luchar pues la rejas, los impedimentos en la vida, se repiten *ad infinitum*.

En *Situación bis* (1963), se vuelve a tratar el mismo tema: la búsqueda de la libertad. El título de la obra, recuerda la circunstancia de los personajes de *Hombres y No*: una situación doble y paralela. No, está tan encarcelado como los demás. En ésta ocurre lo mismo. Los carteros están tan encarcelados como Melo, y éste, que simboliza la esperanza, como Feda y Sorne lo hacían en *Hombres y No*, es el que trata de conquistar la libertad, arrebatándosela a los carteros, para darse cuenta, una vez obtenida, que ellos también carecen de ella y que sólo son una pieza más para que el sistema funcione. Melo se da cuenta de lo que en *Hombres y No* quedaba esbozado: las rejas indicaban que el sistema estaba encarcelado como los individuos, por esto propone: «La llei depèn de l'home, no l'home de la llei». Y en tan simple y, por desgracia, utópica

propuesta, se anida la solución a la que arriba Pedrolo, la cual no consiste en luchar contra el sistema, sino en cambiarlo.

No hay duda que el teatro de Pedrolo no es el de un escritor del absurdo, si se le compara a Beckett i a Ionesco; sí que tiene, no obstante, muchas de las características de ese estilo. Es también, la obra pedroliana, abstracta y de un velado cariz crítico-político, sin el cual difícil le hubiera sido eludir la severa censura que impera en el país. Y, por fin, hay en su teatro un optimismo esperanzador, difícil de encontrar en otros dramaturgos de la década.

Después de Pedrolo, y dentro ya de la década de los años sesenta, surge una miríada de autores, que contrasta con los muy pocos que escriben para la escena a partir de 1949, fecha de *Historia de una escalera*. Entre los años cincuenta y los sesenta aparecen como únicos Buero y Sastre, aunque casi al final de esta década se ve en el teatro de Olmo, y en particular en *La camisa*, una intención existencial-socialista, la cual adquiere visos de farsa expresionista en *El solo de saxofón*, en *Las viejas difíciles*, sin excluir *El tintero*, todas ellas de Muñiz.

Un autor que parece seguir la técnica del teatro de la crueldad y que él define como «sangriento» es Manuel Martínez Mediero. En *Espectáculo del siglo XX*, Higgins, el dictador y dueño de un imperio económico de su mismo nombre, decide la vida de todos. Su dominio es absoluto, aunque siempre está empañado por el miedo de perderlo. La sociedad se deforma grotescamente en la obra. Todos los tabús se azotan. Pero la pieza pretende demasiado, y se queda en la mitad. Pretende mucho, pues intenta hacer una crítica social atacando la religión, el ejército y las grandes empresas. Son muchos los pilares que intenta destruir Mediero, razón por la que la obra se difumina, teniendo el lector que imaginarse muchas acciones que ni siquiera se insinúan.

Un elemento peculiar de los personajes de Martínez Mediero, es que son a la vez víctimas y verdugos. Esta dicotomía temática le presta una perspectiva que le diferencia de los otros autores, siempre con el tema de oprimidos-opresores y la correspondiente búsqueda de la esperanza. La técnica que usa Mediero es la deformación. Constantemente se entronca el autor con Valle-Inclán, pues da la impresión que usa los espejos cóncavos-convexos del Callejón del Gato. La exclamación de Max Estrella en *Lucas de Bohemia*: «España es una deformación grotesca de Europa», se cristaliza en Mediero con una repetición que se depura en cada obra, hasta llegar a *El convidado* (1970), en la que se atisba la influencia artoniana, mezclada con un esperpentismo más absurdo que expresionista. Es, quizás, esta obra la única del momento que absorbe tendencias tales como la grotesca de Goya, el absurdo de Jarry y el

esperpento valleinclanesco. Ahora bien, este teatro sangriento tiende, más que a producir una catarsis en el espectador, como pretendía Stanislavsky, o a sorprender a éste, como hacía Artaud cuando se dirigía al hombre total y no al social, tiende *El convidado* a que el espectador se percate que todo el simbolismo absurdo de los personajes tiene el propósito final de mostrar la dicotomía verdugo-víctima, que es lo que en realidad somos, víctimas por la aceptación del *status quo* que produce el dictador (el convidado nunca protesta) y verdugos de nosotros mismos por admitirlo.

Vicente Romero Martínez, se descubre como un prometedor dramaturgo en *El carro del teatro o Llegan los cómicos* (1971). Ya sólo el título nos coloca ante toda una tradición teatral. En el Quijote aparece un carro o carreta de las cortes de la muerte, y un mucho de la comedia del arte, con un algo de Brecht, y de Valle-Inclán, late en esta obra de Romero también guñolesca. Es de hecho, como pretende el autor, una pieza de teatro popular y una crítica acerba, cuyo énfasis de crueldad se basa, precisamente, en lo que de guñol y de inocente tiene.

En la acotación primera se lee: «El público que asista a la representación hará el papel de gentes del lugar». Así pues, muy desde el principio, Romero nos avisa de una de las técnicas que ha de usar: la del teatro épico de Brecht. Además *El carro del teatro*, se cuenta por dos muñecos que hablan conscientes del público y sabedores de la historia que van a representar. Estos dos muñecos no interpretan sus personajes con la intención catártica de hacérselos sentir, sino que siguiendo la idea del teatro épico, nos narran una historia que ya ha pasado y usan, también, el método interpretativo de la distanciaci3n, que no es otro que el de actuar entre comillas, «citando» más que interpretando al personaje. Por medio de los muñecos, Romero nos distancia de la fábula, para no sólo deleitar el público, sino también enseñarle y preocuparle con lo que en el tinglado se representa.

Los tabús que ataca la fábula son: la hipocresía de las relaciones amorosas celtibéricas, la Iglesia, el qué dirán y las apariencias; ataca al concepto —tan hispánico— de la virginidad premarital; ataca a la pose de la petici3n de mano, encubridora de la transacci3n que en realidad es; ataca al problema del honor- virginidad; ataca a las estructuras sociales, ridiculizando a las altas clases sociales y en general destruyendo la hipocresía de una sociedad que mira más el pasado que el porvenir.

La historia está dividida en retablos, y en cada uno se representan los puntos expuestos con anterioridad. El sarcasmo con que trata cada escena es demoledor, por ejemplo, en el de las relaciones amorosas, la virginidad se tiene que conservar a toda costa, por lo que la Engracia

dice: «La técnica consiste en no estar cariñosos los dos al mismo tiempo». El retablo de la confesión es una diatriba corrosiva contra la Iglesia, en la que usa una técnica cinematográfica que recuerda la cámara circular de Buñuel en algunos de los fotogramas de *Viridiana*. El honor se trata de formar sado-masquista, pues cuando el marido de la Engracia se entera que no es virgen, ambos se atizan una buena paliza, terminando por hacerse el amor. No ocurre como en *Los cuernos de don Friolera*, porque aquí nadie sabe el «defecto» de la esposa.

Esta técnica de dividir la obra en retablos, permite hacer representaciones individuales de cada parte, y la misma pertenece al teatro épico, la cual se diferencia del drama aristotélico en que éste sólo puede entenderse si la obra se ve por entero, mientras que en el drama épico, la fábula puede cortarse en donde plazca sin que se pierda el interés ni merme su comprensión. Romero también usa canciones y cuplets que refuerzan y enfatizan las intenciones críticas y bufas de la obra. Termina la pieza con el asesinato de los muñecos, por orden del Jefe de la Troupe, símbolo de la autoridad, final lógico, pues no pueden sobrevivir ni los muñecos que dicen la verdad, en ciertas atmósferas políticas.

José María Bellido es el último de los dramaturgos a tratar y el que mejor continúa la evolución que va del realismo sastriano al neoexpresionismo que comenzara Muñiz. Este, en su teatro, se preocupa de la tragedia del pequeño héroe, en cuanto éste trata de vivir, de hacer el hueco de su vida en una sociedad a la que fastidian los héroes, por pequeños que sean. Bellido, en cambio, como todos los de su generación, presenta un hombre arquetípico, reflejo de todos los hombres que tratan de vivir en una situación tal como la de posguerra en España.

En *Fútbol* (1963), los vencidos y vencedores se simbolizan en un equipo de fútbol; la situación de la farsa parodia la guerra civil. El equipo mejor vestido, representa a los vencedores. Lo maltrecho del segundo, a los vencidos. Bellido parte de un simple simbolismo que se complica a medida que la obra transcurre, hasta llegar a un punto en que el espectador no sabe lo que pasa, como indicó José Acosta en su crítica del «Diario Vasco» del 14 de noviembre de 1963.

La obra trata de la reconciliación o mejor de la no conciliación. Después del 1939, dice en su obra simbólico-expresionista Bellido, no ha habido «borrón y cuenta nueva». Antes al contrario, los viejos odios se han acuciado por la derrota y la opresión de treinta años, sumándosele, además, la subconsciente e inconsciente auto-recriminación de los vencidos y, por si fuera poco, el escarnio de los vencedores. La esencia de la obra es la incomunicación y ésta se produce por esa negativa —tan carpetovetónica— de no querer reconocer lo que nos es extraño.

La solución que pretende Bellido no puede ser más inverosímil. Jesús, el personaje principal, ha muerto otra vez con la esperanza de que su sacrificio redima al pueblo. Pero los jefes de los partidos se unen, no por la muerte de aquél, sino por la falta de fe en sus jefes respectivos superiores. ¿Fue baldío el sacrificio de Jesús? Bellido pretende que el espectador busque la solución. No da ninguna porque no la hay o porque no tiene esperanza de que la haya. Adolece la obra de un excesivo simbolismo, muchas veces pueril, que difumina el impacto que se quería causar.

No obstante, lo más valioso de la pieza, es que se parodia la guerra civil española, lo cual, no se había hecho hasta ahora. Si el tema no es nuevo, sí lo es el tratamiento, que es en donde estriba la originalidad del autor, mostándose la perenne división del pueblo, como ya hiciera Francisco Ayala en una de las novelitas de *La cabeza del Cordero*, *El Tajo*. *Fútbol* es un partido que todavía se está jugando.

Como se ha dicho, no hay un teatro puro del absurdo en España, debido a las condiciones políticas del país y a que cuando éste admitía una apertura, ya la corriente del absurdo había sido superada, pero sí que hay un teatro que usa técnicas variadas, con las cuales los dramaturgos de «ahora», pretenden reflejar, criticar y corregir la sociedad en la que viven.