



9

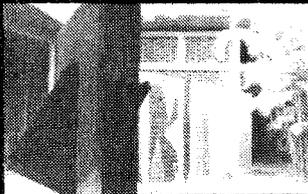
CEP

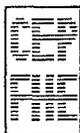
**CUADERNOS
D E
POSTGRADO**

FHE

EL TEATRO DEL
ABSURDO Y EL
TEATRO POLITICO
EN AMERICA LATINA

Luis Chesney Lawrence





CUADERNOS DE POSTGRADO

Nº 9

**EL TEATRO DEL ABSURDO Y EL TEATRO POLÍTICO
EN AMÉRICA LATINA**

Luis Chesney Lawrence

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Comisión de Estudios de Postgrado
1994

Contenido

<i>Introducción</i>	7
<i>Capítulo Primero: Principales tendencias que adopta el teatro latinoamericano contemporáneo</i>	15
1.1. <i>El teatro político</i>	22
1.2. <i>El teatro del absurdo</i>	38
<i>Capítulo Segundo: El teatro del absurdo en Latinoamérica</i>	57
2.1. <i>Jorge Díaz</i>	60
2.2. <i>Isaac Chocrón</i>	67
2.3. <i>Matriz dramática del teatro del absurdo latinoamericano</i>	80
<i>Capítulo Tercero: El teatro político en Latinoamérica</i>	85
3.1. <i>Enrique Buenaventura</i>	92
3.2. <i>Augusto Boal</i>	102
3.3. <i>Matriz dramática del teatro político latinoamericano</i>	113
<i>Conclusiones</i>	119
<i>Bibliografía</i>	123

© By Comisión de Estudios de Postgrado
Facultad de Humanidades y Educación
Universidad Central de Venezuela
1041-A - Caracas, Venezuela
Diseño de la cubierta: Gabriela Jaramillo L.
Corrección y Composición: Montse Hurtado Cancini
Impreso en Venezuela
Printed in Venezuela

Introducción

El estudio del teatro en América Latina debería verse como una expresión escénica integral, con un determinado sentido histórico muy amplio y que ha recibido el aporte de diferentes influencias o tendencias estéticas que lo han enriquecido.

Al remontarse en los orígenes del teatro contemporáneo, por ejemplo, entre los años veinte y cuarenta, estudiosos como E. Neglia y L. Ordaz (1980) lo asocian a una extensión de una fase vanguardista de otros géneros, en especial de la poesía, aunque en lo escénico las palabras claves más bien deberían ser las de una "*nueva sensibilidad*" que se hacía presente.

En esa época se establecieron los teatros populares tanto en los Estados Unidos como en Europa y Latinoamérica, siguiendo las experiencias de autores como E. Piscator, en Alemania, el grupo *The Provincetown Players*, en los Estados Unidos, o el movimiento del Teatro Independiente del Río de la Plata. Eran éstos años de crisis en lo sociopolítico, de modo que las influencias de las ideologías de izquierda tendieron a ser enfatizadas

en sus propuestas. F. Dauster (1973) llama a esta etapa, que él ubica entre los años 1928 y 1937, como "*experimentalista*", de reacción frente al teatro costumbrista español y en la cual sus autores se "*universalizan*" y adoptan las "*corrientes literarias europeas y sus técnicas*" para crear sus piezas teatrales. Estas corrientes a las que se refiere Dauster -y que A. del Saz (1963, 1967) explica en detalle- serían, por tanto, el expresionismo alemán, el surrealismo francés y el neorrealismo inglés y norteamericano.

Aunque estas corrientes abonaron la evolución de la escena latinoamericana, el llamado florecimiento teatral de Latinoamérica no ocurrirá sino hasta la década de los cincuenta y es probable que su influjo haya perdurado hasta el presente. Sólo la búsqueda de un teatro más depurado, de propuestas más valiosas y más reconocidamente continentales, se producirá a partir de aquella primera fase a la que ya se ha hecho referencia.

Luego de la segunda guerra mundial, la producción teatral latinoamericana se multiplica y el espíritu de búsqueda y creación de sus autores y grupos los llevará a incorporar todas las tendencias que aparecen en el llamado teatro universal.

Para sólo mencionar algunos hitos relevantes de estas propuestas -cuyas bases son el motivo de esta investigación- se hablará, en la escena continental, de teatro existencialista, teatro del absurdo, teatro de la crueldad, teatro documental, teatro pobre -luego de los años sesenta-, teatro político y teatro de la creación colectiva, entre otros.

En la medida en que aumenta la importancia del teatro en la sociedad, sus diferentes capas se incorporarían a la producción teatral, conformándose grupos de teatro estudiantiles, de obreros, de campesinos, de sindicatos, grupos independientes y otros.

Debido a los graves problemas sociales y políticos que afectan al continente en estas décadas, muchos de estos grupos desarrollan un tipo de teatro de corte político, contestatario, de denuncia, de concientización y de preparación revolucionaria, bien señalados por críticos como C. Solórzano (1964), y O. Rodríguez S. y C. M. Suárez Radillo (1971). Por su parte, L. Azparren G. (1978) explica, además, que esas eran las evidencias de "*nuevas dimensiones de la realidad*" (p. 211) que exigían nuevas formas para comunicar mensajes y expresar el discurso teatral.

No obstante lo expuesto, el teatro de América Latina ha sido relativamente poco estudiado, especialmente en sus aspectos teóricos, y parecería ser que sólo a partir de 1970 se abre una corriente que se preocupa de estos factores.

Por ello, esta investigación, que pretende aclarar algunas influencias estéticas de este teatro, es una pequeña contribución a su estudio general.

Dentro de las más diversas tendencias que parecen haber tenido incidencia sobre este teatro, resaltan dos, por su impacto, recepción y proyección dentro del teatro latinoamericano. Estas son la del teatro del absurdo y la del teatro político, especialmente el de inspiración brechtiana. De este modo, muchos autores pueden inscribirse dentro de estas dos tendencias como estilos-modelo para la producción teatral de sus obras. Y, aunque críticos y estudiosos como F. Dauster (1973), F.

Lyday y W. G. Woodyard (1976), o F. de Toro (1987) han constatado esta práctica, pocos han entrado a estudiarla en mayor profundidad para dilucidar en qué han consistido estas influencias.

Por esta razón, esta investigación se ha propuesto como objetivos centrales conocer estas influencias y determinar a partir de qué factores se podrían diferenciar éstas, para así hablar de un teatro del absurdo y uno político en Latinoamérica, y observar cuáles serían sus características. Para lograr estos fines, se definió un corpus de estudio y una metodología que permitiera estudiar estos aspectos ya mencionados.

Lo primero que se realizó fue determinar el origen de estas corrientes en sus propios contextos, lo cual llevó a estudiar el desarrollo del teatro europeo desde las últimas décadas del siglo pasado y hasta pasada la primera mitad del presente siglo. Esto constituye el Capítulo Primero de este trabajo.

Luego, se diseñó una metodología -la cual se explicará a continuación- que pudiera facilitar el análisis de estas dos tendencias tan disímiles y, finalmente, se estudiaron dos obras representativas -de autores y épocas- de cada una de estos teatros, con las cuales sería posible efectuar la caracterización desde una perspectiva latinoamericana. Todo esto constituye los capítulos Segundo y Tercero de esta investigación. Las obras escogidas fueron, para el teatro del absurdo, **El cepillo de dientes** (1966), de Jorge Díaz, y **Tric Trac** (1967), de Isaac Chocrón; para el teatro político, **Soldados** (1975), de Enrique Buenaventura, y **Torquemada** (1971), de Augusto Boal.

Desde el punto de vista metodológico, toda la investigación se centró en la hipótesis de que existe un teatro de tales características en Latinoamérica, que adopta las dos tendencias mencionadas, la del absurdo y la política, como modelos dramáticos para la producción de sus obras. Estos modelos, lejos de producir una simple imitación, responden a situaciones estéticas planteadas en el continente -o en una sociedad en particular- que se desarrollan y presentan a través de estas expresiones.

Frente a una producción teatral latinoamericana como la esbozada, aparecen dos conclusiones preliminares que permiten abordar metodológicamente su estudio en debida forma:

(1) Que este macizo bloque de experiencias y obras se puede dividir, como lo ha señalado N. Eidelberg (1985), en dos grandes corrientes que son las denominadas del "*teatro lúdico*" y el llamado "*teatro didáctico*".

El teatro lúdico es de tipo deductivo, indirecto. Trata de presentar tanto lo conocido como lo desconocido, utilizando técnicas teatrales como el juego escénico, elementos tautológicos, simbolismos y la poesía, centrados en una temática que envuelve exclusivamente al hombre como individuo, hasta cierto punto de vista elitesco. En este grupo se encuentra una gran cantidad de dramaturgos, entre los que cabe mencionar a G. Gambaro (Argentina), E. Wolff y J. Díaz (Chile), A. Arrufat y V. Piñera (Cuba), M. Vilalta (México) e I. Chocrón (Venezuela).

El teatro didáctico, a su vez, utiliza técnicas inductivas que van desde lo particular a lo general. Es el caso de la

denuncia, que trata de despertar una conciencia social sobre la necesidad de reivindicaciones, involucra a grandes sectores de la sociedad, incluidas las capas medias y los estudiantes, y cuya ideología se encuentra cercana al marxismo. Sus autores son seguidores de las teorías de B. Brecht, P. Weiss y de latinoamericanos como A. Boal y E. Buenaventura. En todo caso, no desdeñan lo lúdico, sino más bien colocan al hombre en situaciones objetivas y positivas. Entre los dramaturgos que siguen esta corriente se encuentran, aparte de los ya mencionados, O. Dragún (Argentina), A. del Rosan (Panamá), E. Buenaventura (Colombia), A. Boal (Brasil), los grupos de creación colectiva y los teatros populares.

Esta división pareciera dejar un vacío intermedio de autores que intentan crear un teatro popular comprensible tanto para el pueblo como para las clases medias y que, a su vez, satisfaga las aspiraciones intelectuales de las élites; es decir, algo similar a lo que ocurría en el teatro isabelino y que ha sido constante punto de discusión en la creación colectiva (El teatro latinoamericano de creación colectiva, 1978, pp. 43-73).

(2) Tal como lo señala F. Dauster (1973), en relación con las tendencias que absorbe el teatro latinoamericano, *"el actual cosmopolitismo del teatro hispanoamericano conduce a que el crítico apenas pueda hablar de influencias, ya que son múltiples y muy extensas"* (p. 26).

Como ya se ha señalado, los teatros del absurdo y político -especialmente el de tipo brechtiano- son muy disímiles y esto viene dado por cuanto ambos se han planteado como nuevos modelos dramáticos que, por vías distintas, quieren

reemplazar o buscan diferenciarse del modelo clásico aristotélico, por lo cual una metodología de estudio tradicional no detectaría sus especificidades y diferencias.

Los métodos de análisis existentes, en su mayor parte, se inician a partir del método aristotélico, esto es, toman como base la concepción poética de Aristóteles, que parte de la trama o conflicto, pasa por el estudio de los personajes y el clímax, hasta llegar a los elementos de la representación. Esto conforma una estructura más bien cerrada, por lo cual su aplicación sólo funciona, obviamente, en obras que siguen este modelo. Igual ocurre con sus principios de coherencia, unidades de tiempo y espacio o número de actos, que al aplicarlos a obras que no los siguen, producirían una deformación en el análisis.

De manera que es difícil esta aplicación al modelo del teatro del absurdo, vanguardia que se ha propuesto formular *"una nueva convención teatral"* o al modelo del teatro épico brechtiano que intenta *"deconstruir"* el modelo aristotélico para superarlo.

El método que parece ser el más adecuado para aproximarse a las obras de este tipo es aquel que da cuenta de su funcionamiento dramático, así como de sus características relevantes -nuevas convenciones o ideología-, con las cuales se construye un modelo para cada texto que permite efectuar comparaciones más objetivas, determinar sus estructuras, funciones, características comunes y así establecer, en forma más amplia, las *"matrices dramáticas"* respectivas que las

caracterizan en su conjunto y desde el punto de vista de su práctica continental.

Esta metodología parte del supuesto que en toda obra dramática existen "*matrices textuales de representatividad*" y, por tanto, un texto puede ser analizado a partir de procedimientos específicos que revelan este núcleo de teatralidad textual. Según F. de Toro (1987, p. 38), este núcleo ha sido llamado "*situación dramática*" por E. Sourian y puede ser materializado en el llamado modelo actancial de A. J. Greimas, el cual no será utilizado en esta investigación. A partir de este núcleo de teatralidad se construyen las matrices dramáticas que caracterizan a cada una de estas obras o tipos de teatro. En este sentido, se seguirán las propuestas de E. Calabrese (1976), quien sugiere la realización de dos lecturas de análisis, una de tipo sintagmática, horizontal, de los elementos teatrales -plano de denotación- y otra de corte paradigmático, vertical -plano de connotación-, que asume "*la paradójica presencia de lo ausente, lo que no se dice bajo lo que se dice*" (p. 108-109), es decir, se estudia una doble significación tanto de la teatralidad como de su contexto.

Capítulo Primero: Principales tendencias que adopta el teatro latinoamericano contemporáneo

En este capítulo se investigará el origen de las tendencias que han actuado en el teatro latinoamericano contemporáneo, con el fin de comprender su concepción original y su aplicación continental. Igualmente, este análisis se centrará en las dos principales influencias, como son la del teatro del absurdo y la del teatro político, tema central de esta investigación, que divide al capítulo en dos secciones, en las que confluyen las diferentes tendencias estudiadas.

Como ya se ha dicho, el teatro latinoamericano contemporáneo asimila sus fundamentos de las principales corrientes teatrales europeas que se han ido desarrollando en el siglo XX, muchas de las cuales aún siguen vigentes.

A comienzos de siglo, surge en Alemania el deseo de reformar el teatro naturalista convencional que predominaba, al que se critica por ser extremadamente superficial. Lo que

caracterizan en su conjunto y desde el punto de vista de su práctica continental.

Esta metodología parte del supuesto que en toda obra dramática existen "*matrices textuales de representatividad*" y, por tanto, un texto puede ser analizado a partir de procedimientos específicos que revelan este núcleo de teatralidad textual. Según F. de Toro (1987, p. 38), este núcleo ha sido llamado "*situación dramática*" por E. Sourian y puede ser materializado en el llamado modelo actancial de A. J. Greimas, el cual no será utilizado en esta investigación. A partir de este núcleo de teatralidad se construyen las matrices dramáticas que caracterizan a cada una de estas obras o tipos de teatro. En este sentido, se seguirán las propuestas de E. Calabrese (1976), quien sugiere la realización de dos lecturas de análisis, una de tipo sintagmática, horizontal, de los elementos teatrales -plano de denotación- y otra de corte paradigmático, vertical -plano de connotación-, que asume "*la paradójica presencia de lo ausente, lo que no se dice bajo lo que se dice*" (p. 108-109), es decir, se estudia una doble significación tanto de la teatralidad como de su contexto.

Capítulo Primero: Principales tendencias que adopta el teatro latinoamericano contemporáneo

En este capítulo se investigará el origen de las tendencias que han actuado en el teatro latinoamericano contemporáneo, con el fin de comprender su concepción original y su aplicación continental. Igualmente, este análisis se centrará en las dos principales influencias, como son la del teatro del absurdo y la del teatro político, tema central de esta investigación, que divide al capítulo en dos secciones, en las que confluyen las diferentes tendencias estudiadas.

Como ya se ha dicho, el teatro latinoamericano contemporáneo asimila sus fundamentos de las principales corrientes teatrales europeas que se han ido desarrollando en el siglo XX, muchas de las cuales aún siguen vigentes.

A comienzos de siglo, surge en Alemania el deseo de reformar el teatro naturalista convencional que predominaba, al que se critica por ser extremadamente superficial. Lo que

se exigía eran nuevas formas de captar la realidad y de proyectar con códigos teatrales la expresión de una visión más bien subjetiva.

La simple descripción naturalista de las condiciones sociales que rodeaban al hombre, como consecuencia de la revolución industrial, daba paso a una preocupación por el hombre y su vida. Ayudan en esto las nuevas tendencias simbolistas -neorománticas o modernistas- que se habían ido consolidando estéticamente desde fines del siglo XIX, las cuales insisten en la evasión de la realidad a través de una búsqueda de paraísos artificiales preciosistas. Por otra parte, las ideas que tienen como centro la angustia existencial del hombre tampoco dieron una respuesta alentadora a los reformadores teatrales de aquel entonces. Se requería de ideas más substantivas para trazar su destino.

Posiblemente, la figura que más ayuda a la toma de conciencia sobre este problema y a la reforma del teatro fue la del filósofo alemán F. Nietzsche (1844-1900), quien con su insistencia en el autodinamismo y autocontrol creó en el hombre de comienzos de siglo la conciencia de la necesidad de una nueva fuerza vital que guiara su destino. También Nietzsche se preocupó por la vida en un mundo lleno de contradicciones e incoherencias, en el cual, según sus ideas, Dios había muerto dejando al hombre en una especie de nihilismo espacial y temporal, como lo ilustra al preguntar: "*¿no nos estamos descarriando a través de una nada infinita? ¿no sentimos el aliento del espacio vacío?... Dios ha muerto. Dios permanece muerto... Y nosotros lo hemos muerto*" (1974, p. 181).

Este vacío le conduce a expresar otra idea de inusitado interés para el teatro moderno, como es la de que el hombre se encuentra en el laberinto de su "*náusea existencial*", en un mundo sin eje: "*el hombre ahora ve en todas partes sólo horror o lo absurdo de la existencia... él está nauseabundo*" (1967, p. 60), palabras éstas que se aproximan a las expresadas por las teorías existencialistas de J. P. Sartre, algunas décadas más tarde, en su libro *La Náusea* (1938), pero también tomadas por el movimiento expresionista, como se verá más adelante.

Como ya se expresó, también son relevantes en los planteamientos aparecidos a principios de siglo, los del movimiento simbolista. En el teatro, éste se refirió más a la ubicación de los elementos de espacio y tiempo en la ilusión dramática, lo cual puede conducir incluso a dar la sensación de un absurdo teatral; esto se debe a que el espacio escénico es bastante más que un espejo que reflejè la vida y la naturaleza. No obstante, el simbolismo, como lo expresa J. L. Styan (1981), nunca se encuentra lejano de la escena que imita al mundo que le rodea, puesto que el acto de representar la vida es un acto de reformulación de la realidad y la existencia misma del teatro sugiere la necesidad de una representación simbólica. En este sentido, el simbolismo en el teatro puede coexistir con el realismo o puede anular completamente la ilusión de realidad. Esto es lo que explica que grandes autores de fines del siglo XIX, considerados realistas, como Ibsen, Strindberg, Hauptmann o Chejov, utilizaran expresiones simbólicas en los mismos momentos en que tenían éxito sus propuestas realistas.

Sin embargo, como término técnico del teatro, el simbolismo deviene conjuntamente con la poesía y fue empleado por primera vez por el poeta S. Mallarmé y el movimiento simbolista francés luego de su Manifiesto de 1886. Y, aunque estas ideas son aplicables directamente al teatro, Mallarmé visualizó el teatro simbolista como una forma ritual y mística, simple e impresionista. Su poema **Herodiade** (1898), nunca puesto en escena, fue concebido como una obra teatral, según tal caracterización

Se podría concluir sintéticamente lo del simbolismo teatral, señalando que el mismo puede traspasarse con facilidad al surrealismo o al absurdo, y tanto el teatro tradicional como el moderno han demostrado que cuando su impulso creador toca sentimientos profundos que todos comparten, la escena puede ignorar el realismo y moverse hacia lo ritual y lo simbólico (Styan, 1981).

Es probable que las ideas simbolistas y las propuestas formuladas en esa época por Wagner en esa época -que no era simbolista- tuvieran cierta influencia en Nietzsche, pero todas ellas, en su conjunto, han sido hitos relevantes en la creación del pensamiento teatral occidental moderno.

Por su parte, el movimiento del teatro expresionista alemán fue otro de los primeros que buscó traspasar la realidad para dar paso a la subjetividad como nueva fuerza de expresión. Como Van Gogh en pintura, en el teatro expresionista se tiende a representar sensaciones y estados de ánimo producidos en el individuo por impresiones internas, mediante símbolos de todo tipo. Así, las líneas de la escena se muestran distorsionadas para expresar el estado mental y emocional

que sienten los personajes; también se utilizan los símbolos, diferentes niveles y ángulos agudos en la escenografía, para acentuar estos sentimientos. De esta forma se intentaba llegar más al intelecto que a la simple emoción del espectador.

Strindberg, considerado como uno de sus primeros dramaturgos, tenía cierta tendencia hacia la abstracción, hacia la falta de lógica humana, a proponer el uso de tipos en vez de individuos en sus personajes, la carencia de nombres propios, el uso de la pantomima y utilizar el diálogo en forma de contrapunto. Su obra **Camino a Damasco** (1898-1901) marcará definitivamente el expresionismo en el teatro. En ella, el público presencia símbolos para cada faceta de la mente y de las expresiones psicológicas del personaje *Desconocido*, en su ansia de regeneración en un "nuevo hombre".

Otro dramaturgo también relevante de esta renovación fue A. Jarry (1873-1907), contemporáneo de Strindberg, quien en su primera obra, **Ubu Rey** (1896), causó estruendo en París al iniciarse la pieza con la palabra 'merde', pronunciada por el conocido actor Fermín Gemier, quien representaba a *Padre Ubu*. En un mundo dominado por el convencionalismo, esta palabra significó la más alta manifestación de protesta hacia un estilo de hacer teatro. Jarry concibió su obra como una pieza para marionetas, en la cual las escenas deberían dar la impresión de espejos en los cuales "el vicioso se ve con cuernos de toro y cuerpo de dragón". De aquí emergería su teoría dramática de que el escenario debía servir como un espejo en donde el público viera su propia imagen deformada y llena de defectos. Destrucción y reconstrucción era el objetivo que perseguía el pensamiento teatral de Jarry y que,

como se ha visto, tomaba sus ideas del movimiento simbolista francés.

Las teorías de Jarry fueron adoptadas más tarde por los integrantes del movimiento Dadá, formado en Zürich, en 1916. El objetivo de los dadaístas era la destrucción de toda lógica en el arte, como protesta ante el arte burgués, al que se le imputaba la responsabilidad del primer conflicto bélico mundial. En ellos se mezcló lo fantástico y lo simbólico con la experimentación, como una forma de reflejar lo subconsciente.

En lo teatral asimilaron los principios de Jarry, aunque no tuvieron gran impacto, principalmente debido a su finalidad destructiva y poco creadora. Uno de sus fundadores, T. Tzara, en su obra teatral **Primera aventura celeste del Sr. Antipirina** (1916), intentó restaurar el poder mágico de la lengua mediante la yuxtaposición de palabras disparatadas e incoherentes, con el fin de crear un efecto similar al de un collage. Con esto se intentaba que la palabra perdiera su valor convencional de comunicación, para convertirla en un instrumento que reflejara la imposibilidad de la comunicación racional. El énfasis se encontraba en el sonido de las palabras y no en su significado. Estos dos aspectos del drama dadaísta van a tener una gran importancia en la evolución de la escena moderna hacia el denominado teatro del absurdo.

El teatro de mitad de siglo en Alemania, cuna del expresionismo, fue tal vez uno de los más importantes de Europa porque se le consideró cultura, y la cultura era respetada. No fue solamente la continuación de una tradición escénica importante y creadora -Buchner, Wedekind, Kaiser, Toller-, sino también la conjunción de grandes autores de

otras artes, especialmente en la música -Mozart, Beethoven, Weber, Wagner o Strauss-, todos de idéntica lengua, con quienes se configuraba una base cultural muy sólida.

Esto significó una verdadera rebelión en contra de los valores burgueses, aunque no siempre de carácter político. Apartando a Buchner -un verdadero rebelde-, tal rebelión comenzará con Hauptmann y seguirá más decididamente con Wedekind y los expresionistas. Ellos fueron tomando posiciones anti-románticas y exponiendo temas vedados hasta ese momento, como lo eran la hipocresía humana o los tabúes sexuales. Incorporan la tradición de los cabarets en sus teatros e, incluso, escribieron canciones para sus obras -que luego Brecht interpretó en su época de cantante de cabarets-.

El expresionismo fue un serio intento por romper las limitaciones del teatro naturalista y de ampliar su audiencia hasta entonces concentrada, casi exclusivamente, en las capas medias.

Por otra parte, el otro gran movimiento que también intentó buscar nuevas vías para expresar la realidad y que ha tenido una significativa influencia en el teatro moderno es el del absurdo, posterior en aparición al teatro político, pero con el cual compitió abiertamente y del que más se diferenciaría. Entre uno y otro mediarán las influencias del surrealismo, el teatro de la crueldad de Artud, el existencialismo y el pirandelismo.

1.1. El teatro político

La figura que más impacto tuvo en esta tendencia del teatro europeo -y luego en Latinoamérica- fue la del B. Brecht. Su teoría del teatro épico debe parte de su inspiración a los conceptos dramáticos de E. Piscator, productor y director de teatro que dominaba la escena de los años veinte.

Piscator sostenía que el teatro debía ser un instrumento para movilizar a las masas. Abogaba por un teatro de propaganda y político, creando el concepto de "*teatro político*" de tipo izquierdista, de inspiración marxista, como queda de manifiesto al expresar que "*el teatro de propaganda política... es el teatro del proletariado fundado por mí, conjuntamente con mi amigo H. Schuller, en 1919*" (Piscator, 1976). Según su pensamiento, en el siglo XIX dos fuerzas habían producido los principales cambios: la literatura y la aparición del proletariado. Al cruzarse ambas, surgió el movimiento naturalista y el teatro del pueblo. Este teatro, por tanto, era político y se podía dividir en dos orientaciones: (a) aquel que intentaba despertar una conciencia política y (b) el que impulsaba la acción política como medio para la transformación social.

En la dirección escénica, Piscator se apoyaba en todo tipo de recursos visuales que le ayudaran a ubicar la escena en el contexto político que sus ideas le exigían: fotografías, diapositivas, carteles y películas. La obra debía tener una estructura libre, conformada por una serie de cuadros -tipo sketches-, películas y declamaciones, utilizando un coro musical o actores. Su objetivo principal era la propaganda política y luego los valores estéticos y literarios que no desconocía.

Piscator calificó a este estilo de hacer teatro como "*épico proletario*", término que más tarde recogería Brecht para redefinirlo, profundizarlo y así llegar a constituir una de las tendencias más relevantes del teatro moderno de gran influencia en Latinoamérica en los años sesenta, como se verá en detalle en el Capítulo Tercero de esta investigación.

La experimentación de Piscator fue valiosa y merece ser recordada por tres aspectos substanciales: (a) es clara evidencia de lo que en teoría del teatro se conoce como el "*espíritu del tiempo*" y de un contexto socio-político muy preciso, (b) ayudó al joven Brecht a progresar y (c) significó un desarrollo cultural relevante que rescató sus mejores tradiciones, les dio un sentido político y las asentó sobre una amplia base social.

Las teorías dramáticas de Brecht también se sustentan en un contexto marxista, en donde se da especial importancia al contenido social, histórico y político. Y aunque se encuentra muy cercano a los conceptos de Piscator, también tenía sus diferencias como, por ejemplo, al referirse a la mecánica escénica tan típica de Piscator y a la utilización de pantallas con texto, Brecht pensaba que éstas eran "*un intento primitivo de hacer literal el teatro*", aunque también reconocía que ellas permitían un "*nuevo estilo de actuar. El estilo épico*" (Brecht, 1964, p. 43-44).

Brecht ha sido considerado un genio creador, irreverente, frío, escéptico, muy concreto y de mente brillante. Por ello, su mismo acercamiento a las ideologías y al teatro fue siempre crítico y duro.

Su teatro no llegará a ser abiertamente marxista sino hasta los años treinta. Adopta esta posición atraído por sus planteamientos científicos y críticos, así como también por los humanos y políticos. Su relación con los partidos comunistas, especialmente con el Partido Socialista Unificado de Alemania del Este, tuvo altos y bajos. Y, aunque no era un utopista, sabía muy bien que en los países socialistas ocurrían cosas que eran indefendibles y otras convenientes, inolvidables.

Sus teorías sobre el teatro fueron vistas como sospechosas por muchos comunistas, especialmente de la ex-Unión Soviética, en donde sus obras nunca fueron ampliamente aceptadas. En la misma Alemania del Este recibió fuertes críticas y su obra **Madre Coraje** fue considerada negativa.

Frente a esto, Brecht pensaba que cada generación tiene el derecho a ver e interpretar el teatro del pasado en función de sus propias experiencias y necesidades. Por esto, siempre insistió en interpretar el dogma estético del "*realismo socialista*" según su mejor entender.

En el campo de la estética marxista, continuamente tuvo discrepancias tanto con aquellos que interpretaban las obras de manera estrecha, cerrada y con objetivos utilitarios, como con estetas no utilitaristas como Luckács, a quien Brecht consideró como insensible a los experimentos artísticos contemporáneos. Tampoco podrá desprenderse de esto que era un santo, pero era honesto y profundamente libre.

Sus ideas respecto del teatro eran completamente opuestas a las del teatro de su época, de estilo naturalista y que creaba una ilusión teatral de la realidad. Brecht, por el contrario, postulaba que el teatro debía ser una parábola o

una lección, en la cual el público tiene un rol crítico, reflexivo, que lo distancia de los personajes y de la acción, como lo ilustra al expresar: "*doy los incidentes directamente, de manera que el público pueda pensar por sí mismo. Por eso es que necesito un público de mentalidad ágil que sepa cómo observar y que reciba su disfrute poniendo su mente a funcionar*" (Brecht, 1964, p. 14).

El contexto teatral que rodearía a Brecht, como ya se ha visualizado, estuvo marcado por la tradición alemana del siglo XIX, que se podría extender desde Goethe, Schiller y Lessing, hasta la rebelión de las experimentaciones expresionistas, la influencia del teatro político de Piscator, la tradición de los cabarets, la música y el teatro oriental que impresionó a muchos artistas de esa época, especialmente el *noh* japonés.

Por ello, el estudio de las teorías teatrales de Brecht debe tener estos antecedentes presentes y también evitar dos confusiones frecuentes en su análisis: sus teorías no son rígidas, ni son dogmas que se imponen y sus principios tienen importancia cuando se prueban en la práctica teatral, sin tratar de simplificar ni a unos ni a los otros.

Los objetivos fundamentales de sus propuestas fueron sintetizados en uno de sus escritos cercanos al fin de su vida, de la siguiente manera:

"Toda mi teoría es mucho más inocente de lo que la gente piensa o de lo que mi forma de exponerla lo hace suponer. Tal vez, yo me pueda disculpar exponiendo el caso de Albert Einstein, quien le dijo al físico Infeld que desde su juventud había tratado tan sólo de reflexionar sobre el hombre

que corría tras un rayo de luz y lo encerró en un ascensor para bajar. Piense en las complicaciones que eso ha traído. Yo quería levantar el principio de que no sólo se trataba de interpretar al mundo sino de cambiarlo y aplicar eso al teatro" (Brecht, 1964, p. 248 -Traducción personal-)

Una gran reflexión se desprende de esta cita, cual es que el objetivo escénico de Brecht era el de simplificar lo teatral: quitar la impresión que algunos tienen de que el teatro es confuso y difícil, producto de las divisiones de clases, complejos, limitaciones y prejuicios que abundan en el ambiente teatral.

Sin embargo, también es necesario detenerse brevemente en la última parte de su cita que hace referencia a cambiar el mundo. Este principio está, por supuesto, sustentado en los escritos de Marx sobre las Tesis de Feuerbach, según las cuales los filósofos hasta ahora sólo han interpretado el mundo, aunque el problema reside en cambiarlo. Aspecto éste que en el conocimiento de la vida de Brecht, de su pensamiento y de su teatro, es crucial.

Desde este punto de vista se pueden visualizar algunas implicaciones relacionadas con el teatro:

(a) Si el mundo está en constante cambio, mal podría un dramaturgo suponer o permitir que su audiencia asumiera que cualquier fenómeno o comportamiento humano es obvio, constante o sin interés. El interés reside, justamente, no en lo que sucede, sino en los "cómo" y los "por qué": cómo lo que se ve de ordinario puede llegar a ser extraordinario. El trabajo del artista, por tanto, es hacer de lo ordinario algo extraordinario,

permitiendo que la audiencia vea en una nueva forma lo que normalmente ve como obvio y monótono.

(b) Si el mundo lo han hecho los hombres y lo han mejorado sus adelantos científicos, el teatro tiene entonces la función no sólo de revelar el real estado de la naturaleza del mundo exterior, sino también de ayudar a la audiencia a tomar una posición más decidida frente a él. En este sentido, Brecht se disgustaba con aquel teatro que aísla o separa a la audiencia de los hechos y que al mismo tiempo la llama a identificarse emocionalmente con lo que sucede; es decir, una visión teatral del mundo efectuada desde afuera, con un inevitable influencia sobre la audiencia. Así, uno de los objetivos de Brecht fue el de tratar de evitar que la audiencia se perdiera en el argumento al seguir el teatro, identificándose e involucrándose en los hechos -en la vida diaria la gente no expresa sus sentimientos, emociones o solidaridad hacia sus semejantes identificándose con ellos- porque esto no corresponde a una genuina expresión de la humanidad, sino a un acto de sometimiento a fuerzas sobre las que la audiencia no tiene control. Por esto, su énfasis teatral fue siempre el de que la relación entre la obra y el público fuera activa y crítica, y no pasiva y receptiva.

Cuando Brecht habla de nuevas formas de representar la realidad no se refiere a una búsqueda de originalidad, sino a una nueva forma de aplicar los elementos escénicos y a la función específica que el teatro adquiere dentro de una estética diferente como era la marxista. Para ello pensaba que todo esto requería de una revisión a fondo y, en consecuencia, un conocimiento del teatro anterior, de sus fundamentos estéticos, de

sus propósitos, de sus técnicas y de su función dentro de la sociedad. Esto le llevó a descubrir las fallas del modelo aristotélico, las que en un momento de la historia se manifiestan incapaces de percibir fielmente la realidad.

De modo que lo que Brecht planteaba no era destruir ese sistema teatral, sino más bien efectuar una "deconstrucción" de sus bases, a partir de la cual se crearía un nuevo modelo que reemplazaría al anterior. Esta "deconstrucción" que realiza Brecht produjo un nuevo modelo que reemplazó al precedente y lo superó, diferenciándose ampliamente de aquél. Esta idea, según F. Jameson (1972), determinó una ruptura profunda y el comienzo de algo hasta ahora sin precedentes, por cuanto significa una nueva manera de pensar y concebir el pensamiento dramático.

El teatro, según esta forma renovada de verlo, debía estar al nivel de la era científica que tanto gustaba a Brecht, no como un teatro científico, sino como un "drama que pertenece a su tiempo", aceptando de una vez que los límites entre el arte y la ciencia no son siempre inmutables: las tareas del arte pueden ser asumidas por la ciencia y las de la ciencia por el arte, y el teatro continuaría siendo teatro porque ahora era un teatro épico. Los principios que Brecht tomó de la ciencia y aplicó al teatro fueron:

- (a) la observación de los fenómenos en forma inquisidora y objetiva,
- (b) la adopción de formas de representación, utilizando un método científico -la dialéctica- y

- (c) la exigencia de nuevas técnicas de representación de la realidad en la que el ser humano se concibe como un conjunto de relaciones sociales: la forma épica, capaz de aprehender estos procesos.

Sin embargo, la solución de Brecht no era en absoluto la única posible, era una de las vías para hacer del teatro algo entretenido e instructivo (de Toro, 1987).

Estas ideas constituyeron lo que Brecht llamó el "teatro épico", aunque en sus últimos años él lo denominó más como "teatro dialéctico". En este teatro nunca abandonó la idea de que éste era diversión, placer, alegría, emociones y enaltecimiento del placer de vivir. Esto en absoluto se opone a las ideas de cambiar el mundo y al serio rol que en ello le atribuye al hombre que conformó su audiencia, conceptos que para él no eran alternativos al de entretenerse. Brecht sabía perfectamente bien que el teatro funciona a través de la diversión y que nada era tan divertido y emocionante como descubrir nuevas cosas. Brecht pensaba que el placer y la energía transmitida por el teatro provenían, primeramente, de un verdadero proceso de investigación del mundo que explicara qué hay en él y cómo funciona.

En este sentido, el teatro épico apuntó hacia una nueva forma de conocer y, por lo tanto, de representar el mundo exterior, es decir, apuntó a la manera de acercarse y de asir un objeto, y al modo de entregarlo y expresarlo. Todo esto requiere de una revisión y conocimiento del teatro anterior, sus fundamentos y su función en la sociedad.

Esta revisión crítica es la que descubrió las fallas del pensamiento aristotélico, del teatro tradicional. Puesto que la realidad se transforma, para representarla hay que cambiar los medios de representación. Nada nace de la nada, "*lo nuevo procede de lo antiguo, y por eso mismo es nuevo*" (de Toro, 1987). Por tanto, no se trata de destruir un modelo teatral, sino de efectuar su deconstrucción, de la cual nace un nuevo modelo. En este nuevo modelo se da una relación dialéctica objeto-concepto, ya que nuevos conceptos permitirían la creación de nuevos objetos dramáticos que, a su vez, necesitan nuevos conceptos que los expresen y así sucesivamente, siempre crear y expresar teatro.

Este pensamiento es el que produce la ruptura ya mencionada, una nueva forma de pensar y concebir el fenómeno teatral.

Su diferencia con Aristóteles fue un factor clave en su teoría teatral. Los conceptos expresados en la **Poética** dicen que el espectador, al presenciar teatro, "*comparte*" la experiencia que los actores en el escenario representan. Así, participa en el teatro y es llevado por la acción dramática a una "*catarsis*" para purgar emociones. Aquí yace el supuesto de la identificación emocional entre el espectador y lo que ocurre en el escenario.

Este supuesto, que además relaciona el teatro con la realización de un ritual, tuvo hasta el siglo XX una aceptación más o menos implícita en toda la gente de teatro. Brecht desafió este principio que tenía dos mil años de aceptación, básicamente porque explicó que ese teatro perteneció a un período de desarrollo social en el que los hombres y mujeres

tuvieron menos control consciente del que ahora poseen sobre las fuerzas que determinan su destino (Brecht, 1964).

Por tanto, las teorías dramáticas de Brecht deben ser consideradas como muy conscientemente democráticas, humanistas y científicas. El teatro, en esta visión, forma parte de una larga lucha del hombre por emanciparse de poderes que en épocas pretéritas no pudo controlar y que, en consecuencia, lo guiaban. Por ejemplo, los rituales a los que se ha hecho referencia antes, incluyendo aquellos que producen una inconsciente identificación con personajes, según Brecht, implican una sumisión, que un espectador se identifique con un personaje significa que sigue a este personaje emocionalmente y que, por tanto, se deja llevar por la rueda del molino. Por eso, criticó duramente al teatro que estructuralmente requiere de esta sumisión, la cual luego se transforma en trampa de una situación que no puede cambiar.

Los cambios que Brecht propuso se relacionan con los siguientes elementos escénicos:

- Eliminación de la "*cuarta pared*"; el público puede ahora imaginarse a sí mismo, ya no mira a escondidas lo que se produce en la realidad.
- Reemplazo del tipo de emoción de "*empatía*" por la "*instrucción*", por el saber/conocer.
- Representación de las relaciones y procesos sociales destinados a influir directa y activamente sobre el espectador, con el fin de transformar la realidad.

- Nueva concepción del escenario, ahora se trata de un escenario que narra su historia.
- La representación recuerda que se trata de una narración, una realidad no sucedida.
- Nueva modalidad discursiva que, a través de la dialéctica, hace al teatro representar al hombre y a la sociedad.

En el vocabulario de la teoría del teatro épico, Brecht utilizó dos palabras claves que clarifican la forma de hacer este teatro: 'gesto' (*gest*) y 'distanciamiento' (*verfremdung*).

Para Brecht, una obra es una serie de gestos: "*cada incidente por sí sólo tiene su gesto básico*". El actor, en este sentido, maneja su personaje dominando primero la fábula, de la que todo se desprende y que es "*el ajuste completo de todos los gestos de los incidentes*", pero como cada gesto sólo tiene sentido al ser parte de la fábula, será a través de la serie de gestos que se revela la fábula (de Toro, 1987).

Los gestos, para Brecht, "*no se supone que signifiquen gesticulación: no es un asunto de movimientos explicatorios o para dar énfasis con las manos, sino de actitudes generales. Un lenguaje es gestual cuando está sustentado en un gesto y concentra actitudes particulares adoptadas por el actor hacia otros hombres*" (*Ibid.*). Es decir, es una forma de expresar relaciones esenciales y movimientos de una situación dramática, de su dialéctica: la situación revelándose a sí misma en acción.

La idea del gesto también incluye el concepto de que el texto mismo tiene que ser visto como acción y como

movimiento gestual, no como un conjunto de palabras separadas de su representación.

En relación con el distanciamiento, palabra que se ha traducido a veces como alienación -de la cual deriva el llamado *efecto A-* o como extrañamiento, aun cuando su real significado se encuentra entre ambas, básicamente es el sentido que Brecht daba para controlar las respuestas de su audiencia, de manera que no se tome las cosas como dadas y el espectador se pierda en el argumento presentado en escena, intentando que, a la inversa fuera crítico y tuviera una inteligencia alerta.

Este efecto se alcanza, en parte, desde el mismo texto, a través de la actitud de los actores, y en parte importante recae en el director -incluyendo la escenografía, luces o vestuario-, las canciones y los elementos que reemplazan a los epílogos. Este efecto ha sido tan importante en la práctica teatral, que directores como Roger Planchart o Peter Brook han expresado que gracias a Brecht comprendieron el cabal significado del rol del director (Brecht, 1964, p. 44).

El efecto de distanciamiento opera en tres niveles: actor-personaje, actor-espectador y puesta en escena.

En relación al actor-espectador, se estima que el actor no tiene que ser una persona que representa, él debe describir a sus personajes como si se tratara de un libro. La descripción la contiene el *gestus* y la actuación efectúa el denominado *gestus social*.

En cuanto al nivel actor-espectador, estos tienden a intensificar y asegurar el distanciamiento, y contribuyen a la ruptura de la identificación.

En lo relativo a la puesta en escena, hay tres componentes que intervienen en el distanciamiento: la música, la literarización y los efectos escénicos. Para Brecht, estos elementos actuaban en forma no integrada, separados y con una función no-subordinada:

(a) La música, en las obras de Brecht, adquiere una función "narrativa" -opuesta a la del método aristotélico-, comenta los acontecimientos que se suceden en escena, induce la crítica del espectador con sus comentarios y ayuda a reproducir el *gestus social*.

(b) La literarización es entendida por Brecht como "lograr lo representado con lo formulado", para lo cual se vale del film, de carteles y títulos, que comentan y relatan lo sucedido en el escenario.

(c) En relación con los efectos escenográficos de distanciamiento, Brecht incorpora los coros, la sala bien iluminada -con luces visibles, para evitar la creación de atmósferas falsas- y el decorado, el maquillaje y el vestuario de los actores, los cuales deben relacionarse con el resto de los elementos. Para los efectos del distanciamiento, el escenario en el teatro épico es tratado por el director estrictamente como tal, por ejemplo, si hay cortinas, éstas no deben cubrirlo todo completamente, sino que deben permitir que la audiencia se dé cuenta del trabajo que se realiza. En las notas efectuadas por Brecht a su obra **Madre Coraje**, señala que "la ilusión que crea el teatro debe ser sólo parcial, con el fin de que siempre pueda reconocerse como una ilusión. La realidad, aunque completa, debe ser alterada para que sea arte, de manera que pueda

ser vista como alterable y tratada como tal". Toda la mecánica teatral debe apoyar el distanciamiento. Toda la escenografía del teatro épico es realista, lo que implica estudiar numerosos detalles para ser exactos, por ejemplo, las actrices deben utilizar trajes adecuados a la época y a sus clase sociales

En lo que se relaciona con el aspecto de instrucción, este es importante porque Brecht explicaba que sólo un nuevo objetivo haría posible un arte nuevo, siendo este nuevo objetivo la pedagogía. Este saber se podría entregar a través de un saber revolucionario y otro de concientización, es decir, incitar al espectador a adoptar una actitud revolucionaria y a tomar conciencia de las contradicciones sociales.

En cuanto a la estructura, todos estos elementos se integran "cuadros", es decir, una estructura equivalente a una modulación que presenta aspectos de una acción autónoma en un nivel paradigmático, pero enlazada a un nivel sintagmático. Y aunque puedan aparecer escenas o actos, esto no implica que estos funcionen como en el texto aristotélico.

Los epílogos, que normalmente están diseñados para subrayar el sentido general de las obras, no eran utilizados por Brecht, quien creó tres instrumentos para reemplazarlos:

(a) los cuadros, que por sí mismos guían las actitudes de la audiencia en la orientación que él quería,

(b) la organización de los elementos fundamentales de la discusión y que él quería enfatizar como parte integral de la acción dramática, y

(c) el dejar los finales abiertos, para que la audiencia sacara sus propias conclusiones, aspecto considerado como el más relevante.

En realidad, en numerosas piezas de Brecht no hay final como tal. La audiencia debe pensar en la posible solución de un problema, o en cómo un juicio puede ser resuelto, o en cómo una situación puede ser cambiada. Así, por ejemplo, **Madre Coraje** no termina en la escena 12, sino que en la escena 11 el escenario se ha dejado vacío y *Madre Coraje* empuja su carro hacia fuera del escenario pero, como expresa Brecht, *"el acto de salir con su carro... ocurre en un escenario completamente vacío, que recuerda la escenografía de la primera escena. Coraje y su carro se han movido en un círculo completo en el escenario... Como siempre la escena está bañada de luz."* Así, la última escena es igual a la primera; la única diferencia es que en esta última ella empuja el carro sola y el público sabe que ella seguirá cargando el carro hasta que la guerra termine. El único final para esta situación es que no haya guerras ni traficantes.

Los elementos ideológicos son de gran importancia en el teatro épico, ya que este teatro quiere revelar las contradicciones sociales. Por esta razón, el discurso de los personajes concentra el peso de la ideología que allí se expresa, ya que todo personaje posee un lenguaje marcado por el grupo social al que pertenece. Todo esto indica la estrecha relación que existe entre discurso e ideología. Aunque esto se puede presentar en el teatro aristotélico, lo nuevo aquí es el hecho

de subrayar el discurso para hacerlo sorprendente y extraño, distanciado.

Igualmente, apoya a este discurso una categoría de referencialidad, es decir, un discurso que tiene relación directa con la realidad sociopolítica externa.

Todas estas estructuras de superficie derivan de una estructura profunda que articula los sintagmas dramáticos en las obras, característicos para cada una de ellas.

En cuanto a la emoción, Brecht, aunque cauto respecto a ella, sabía perfectamente bien que en el arte del teatro hay emoción. Bastaría recordar la actuación de su actriz Hellen Weigel en el rol de *Madre Coraje* para ver que sus movimientos y expresiones fueron en escena momentos de intensa emoción dramática. Y esto no era debido sólo al genio de la Weigel, porque en muchas de sus obras este aspecto se observa con claridad e incluso en la versión cinematográfica de ellas se transmite y evoca esa misma emoción.

Brecht no tenía miedo de la emoción, él temía a su abuso, y particularmente a aquella que nubla la mente y esconde la objetividad, como lo expresó tanto desde sus años pre-marxistas como después. Brecht escribió en 1928 que *"un artista es alguien en quien los momentos de grandes emociones van junto a los de grandes claridades"*, y unos años más tarde escribió que *"el teatro épico no está en contra de las emociones, pero las investiga y hace más con lo que surge de ellas. Es el teatro convencional el culpable de separar la razón de la emoción, por virtualmente excluir la razón. Cuando alguien hace el menor intento de volver a traer algo*

de razón al teatro, sus campeones gritan que ya se quiere abolir la emoción" (Brecht, 1964, p. 53).

Es importante, finalmente, ver las teorías dramáticas de Brecht en un contexto más amplio que el ideológico y situarlo como parte de un serio intento europeo general del siglo veinte por producir un arte apropiado a su sociedad, en una fase de desintegración y de revolucionaria reintegración. Es importante también relacionar a Brecht con los intentos que otros autores y críticos hacían para romper categorías y convenciones anticuadas y tener un teatro moderno del cual Brecht fue crítico, pero nunca hostil.

1.2. El teatro del absurdo

Como se explicó al comienzo de este capítulo, luego del teatro político vendrían otros movimientos teatrales relevantes, de los cuales se nutriría el teatro del absurdo, lo cual es el motivo de estudio del resto de esta sección.

Uno de los movimientos artísticos relevantes que ha tenido una cierta influencia en el teatro moderno del siglo XX, especialmente en el del absurdo, fue el surrealismo que surge en 1917, cuando se estrena la obra **Les Mameles de Tirésias**, de Guillaume Apollinaire, quien en el prefacio de la obra explica su intención al decir que *"para intentar, si no una renovación del teatro, al menos un esfuerzo personal, he pensado que se debería volver a la naturaleza misma, pero sin imitarla a la manera de los fotógrafos. Cuando el hombre quiso imitar el caminar, inventó la rueda, que no se parece*

en nada a una pierna. Hizo por lo tanto el surrealismo sin saberlo".

No obstante, como lo apunta Esslin (1966), el sentido que le dio Apollinaire es diferente al que le diera Bretón. El surrealismo, tal y como lo define este último en el **Primer Manifiesto**, de 1924, surge como una reacción desde dentro del mismo movimiento Dadá y en contra de su carácter anarquista y destructor. Los descubrimientos científicos de la época (Einstein, Heisenberg y Freud) dan al mundo una nueva dimensión al hombre y al arte, y los surrealistas intentaban lograr una reconciliación del hombre consigo mismo y con su mundo. Como señala Nadeau (1948), los surrealistas se internan en dimensiones nuevas como son lo inconsciente, lo maravilloso, el sueño, la locura o los estados de alucinación, que hasta entonces no habían sido incorporados en las corrientes estéticas y que le dan a este movimiento un carácter sustentado en bases científicas.

Como señala Zalacaín (1985), en la época de Bretón el teatro surrealista no tuvo éxito ni repercusión y sus efectos sólo se sintieron en algunas escenas de carácter surrealista. Sin embargo, uno de los productos más resaltantes del movimiento fue la aparición de Antonin Artaud (1896-1948), quien luego de haber sido expulsado del círculo de amigos de Bretón, se transformaría en uno de los grandes reformadores del teatro moderno, conocido también como *"el profeta del teatro de vanguardia"*.

Artaud representó la síntesis del teatro experimental de la época. El había participado como actor en la obra **Ubu Rey**. Sus teorías dramáticas están recogidas en un libro

denominado **El teatro y su doble** (1938), en donde expone las bases de su nuevo *"teatro de la crueldad"*.

En principio, Artaud se oponía al teatro que se apoya completamente en el diálogo como medio de comunicación. Su propuesta retoma las características de un teatro mítico y mágico, especialmente expresado en lo que se denomina *"puesta en escena"*, no en la dramaturgia, como lo expresa al decir que *"la puesta en escena es lo que es el teatro, mucho más que la obra escrita o hablada"* (Zalacaín, 1985, p. 37). Para él, el escenario posee un discurso propio, autónomo e independiente de las palabras o del lenguaje hablado. Todo lo que hay en escena debía dirigirse *"a los sentidos, en vez de ser dirigido principalmente a la mente como es el lenguaje de las palabras"* (Ibid., p. 38).

Este lenguaje del escenario lo definió como *"poesía de los sentidos"*, *"poesía del espacio"* y, consecuentemente, la comunicación debería ser de tipo visual, en la cual los elementos fundamentales a incluir serían la música, el baile, el arte plástico, la pantomima, la mímica, la gesticulación, la iluminación y el decorado.

La gran propuesta de Artaud, en términos de tendencia estética, la constituye su idea de crear una metafísica del lenguaje hablado, con lo cual se refería a que:

"el lenguaje exprese lo que no expresa ordinariamente... revelar sus posibilidades de producir un choque físico; dividir y distribuir las activamente en el espacio; tratar con las entonaciones en una forma absolutamente concreta, restituyendo su poder de destrozar así como también el de realmente manifestar"

algo... y finalmente, considerar el lenguaje como la forma de Encantación" (Ibid., p. 37).

Artaud consideró al teatro como el doble de una realidad arquetípica, no de la realidad cotidiana y concreta. Para crear su teatro de la crueldad se inspiró en el teatro oriental balinés, de gran difusión de gestos, expresiones no verbales y contenido psicológico. Pero el teatro de la crueldad no debe confundirse con las expresiones de sadismo, matanza, violencia u horror. Para él significaba choque o emoción, es decir, crueldad en el plano mental o intelectual. De esta forma, la escena debería adquirir poderes exorcistas que actuaran sobre el hombre interior. El hombre debía encontrarse a sí mismo y así resumir su posición en la vida.

Según Artaud, los personajes de una obra debían sustentarse en las figuras primitivas de los jeroglíficos, empleando máscaras simbólicas y vestidos con trajes rituales. Se presentarían imágenes de monstruos, dioses míticos, gigantes o reducidos, tomados de textos antiguos o sagrados.

Por su parte, basado en la experiencia histórica del arte y la literatura, Hallie (1969, pp. 22-159) conceptúa la crueldad según el siguiente decálogo:

1. La crueldad es la mutilación de un modo de vivir.
2. Hay una relación de poder e impotencia, de agresividad y pasividad.
3. La diferencia entre el poderoso y el impotente no es simplemente parte de sus personalidades, sino de la situación misma en que se hallan.

4. La situación es de dominio: el victimario persiste en limitar la libertad de movimiento de la víctima.
5. El verdugo tiene que secuestrar, aislar a la víctima y disponer del tiempo para el proceso de victimización.
6. Le es importante al verdugo no sólo el dolor que causa, sino también la autoridad o dominio que ejerce sobre la vida de su víctima.
7. Un proceso que termina con el horror, muchas veces empieza con bondadosas intenciones.
8. La cara de la víctima es el foco central. La crueldad institucional cubre la cara de la víctima.
9. La crueldad tiene tres participantes: uno fuerte, uno débil y uno desconocido.
10. La antítesis de la crueldad no es la bondad, es la libertad.

A finales de los años cuarenta, ya se escriben algunas obras que interpretan este pensar, aunque su apogeo comenzaría en la década siguiente, en un contexto europeo dominado por los efectos de la guerra en donde el hombre de teatro cuestiona el sentido de ser del hombre y busca vías en el arte para expresar su conmoción.

Además del surrealismo, otra de las tendencias que tendrá gran influencia en la segunda gran vertiente que analiza este estudio, el teatro del absurdo, la constituirá la corriente existencialista.

El existencialismo tiene entre sus creadores a Kierkegaard, Heidegger, J. P. Sartre y A. Camus. Para A. Hinchliffe (1969),

éste apunta principalmente hacia la oposición entre lo que denomina "*la sinceridad y la mala fe*"; es decir, entre la realidad del mundo y el pretender que las cosas no pueden ser de otra forma.

El título de la primera novela de Sartre, **La Náusea** (1938), plantea que en esencia el ser no es nada y que, por lo tanto, se encuentra libre para tomar decisiones, entre las que se podría encontrar el sentido del absurdo. La vida es absurda porque no puede haber una justificación primordial para nuestras acciones.

Otro de estos pensadores, que también tuvo influencia en el teatro del absurdo, fue A. Camus, quien en su ensayo **EL Mito de Sísifo** (1942) -en donde se emplea por primera vez la palabra absurdo, aunque allí no se plantea una base filosófica para ese movimiento-, enumera los obstáculos que hacen irrelevante cualquier forma de actividad racional, inclusive la existencial. De acuerdo con Camus, las limitaciones de la vida no pueden ser alteradas ni sus contradicciones resueltas, por lo que propone la "*aceptación lúcida*" de la situación: amar la vida y vivir con el conocimiento de que la vida es incomprendible.

Aunque los filósofos existencialistas discrepan grandemente entre sí, existe entre ellos una identidad básica de principios que es la que posibilita su autonomía intelectual. Estos principios básicos los reúne D'Athayde (1951, p. 23) en lo que denomina "*el dodecálogo del existencialismo*":

1. Primacía de la existencia sobre la esencia.
2. Primacía de lo concreto sobre lo abstracto.

3. Primacía de lo particular sobre lo general.
4. Primacía de la acción sobre el pensamiento.
5. Primacía de la presencia sobre la ausencia.
6. Primacía del temperamento sobre la razón.
7. Primacía de lo indefinido sobre lo definido.
8. Primacía del arte sobre la ciencia y la filosofía.
9. Primacía del absurdo sobre la lógica.
10. Primacía de lo temporal sobre lo eterno.
11. Primacía de la angustia sobre la paz.
12. Primacía de lo contingente sobre lo necesario.

El abandono irreductible de la existencia en el universo, el abismo que se separa entre lo finito y lo infinito, o bien la nada en la cual está sumergido todo ser -y de la cual además proviene-, determinan una angustia radical e intensa que define enteramente la vida del hombre. Pero la existencia, luego, puede enfrentar su desamparo, su humillación, su temblor abismal, y sólo así llega a ser una existencia auténtica, una existencia que marcha consciente y tranquila hacia su verdadero destino, la muerte, el retorno definitivo a la nada.

Otro de los autores modernos que ha tenido también una cierta influencia en el teatro del absurdo fue L. Pirandello, especialmente en lo relativo a las ideas. Sus temas dominantes, dados por la duplicidad de la personalidad y la relatividad de la verdad, entregan una visión pesimista y un acentuado sentido del absurdo que cautivaron a su audiencia y le dieron fuerzas a la renovación del teatro moderno.

Su obra más importante, **Seis personajes en busca de autor** (1923), producida por Pitoeff, influyó notablemente en

la escena francesa, especialmente en lo relacionado con el juego escénico entre realidad e ilusión y la tragedia que lleva implícita la técnica del teatro dentro del teatro. Una vez que los personajes convencen al director de que su historia merece ser representada en escena, se produce como resultado el que los actores se ven limitados, porque ellos sólo pueden "actuar", mientras que los personajes "viven" la realidad en la escena. La pieza termina en medio de una total confusión y caos, sin saberse si la muerte del niño al final fue ficción o realidad.

En síntesis, la influencia de Pirandello viene dada por la presentación de nuevos factores de renovación dramática, como lo fueron el desdoblamiento de realidades en escena, la multiplicidad de personalidades, la relatividad de la verdad y el sentido trágico que él encuentra en la técnica del teatro, en el teatro.

De este gran abanico de tendencias teatrales resurgirá el teatro del absurdo. Explica Zalacaín (1985), que bajo la clasificación del teatro del absurdo se unifica gran parte de la escena moderna que *"toma al absurdo mismo como forma de expresión"*.

El centro del movimiento del absurdo se radicó en París y a sus autores también se les conoce como la Escuela de París. Estos son autores de diferentes países que se radicaron en dicha ciudad y que solían escribir en francés. Las figuras centrales y de las que más adelante se harán referencias más concretas sobre sus aportes escénicos, las constituyen S. Beckett, de origen irlandés; A. Adamov, de origen ruso; E.

Ionesco, de origen rumano; J. Genet, de origen francés y F. Arrabal, español. A todos ellos los une un enfoque dramático estructural similar, basado en la incomunicación, el sentido de la enajenación, la soledad y el aplastamiento, vale decir, todo lo relacionado con la angustia metafísica que padece el hombre moderno europeo.

Para muchos de sus estudiosos, el teatro del absurdo no es el resultado de un fenómeno aislado, sino que en su desarrollo absorbe influencias de todas las tendencias renovadoras del teatro, aunque en especial del mundo intelectual parisino de los años cuarenta y cincuenta, y particularmente del existencialismo. De esta forma, el absurdo de las relaciones humanas es considerado un concepto central en el teatro de vanguardia. Y tal como indica Wellwarth (1974), apareció primero en forma casi inconsciente en A. Jarry, fue recogido y sostenido de modo irreflexivo e inconsciente también por el surrealismo y el Dadá, pero sólo parece recibir una formulación más coherente con Camus.

Por su parte, M. Esslin (1966), principal estudioso del absurdo, dice que las bases del teatro expresionista serían fundamentales también para entender este movimiento, ya que *"comparte la tendencia a proyectar las realidades interiores y objetivar pensamiento y sentimiento"* (p. 279); en este sentido, Strindberg, precursor del expresionismo, marcó las líneas que luego seguirían varios autores alemanes. Esslin cita a Yvan Goll (1891-1950), dadaísta, como perteneciente a la tradición del absurdo -a su vez, influido por Jarry y Apollinaire-.

En el ensayo de Camus, *El Mito de Sísifo* (1955), éste no intentaba escribir una filosofía, sino describir la sensación

de absurdidad que podría sorprender a cualquier hombre en cualquier hora. Dicho estado lo define como:

"Un mundo que puede ser definido, aun con malos argumentos, es un mundo familiar. Pero, por otra parte, en un universo súbitamente despojado de ilusiones y de luces, el hombre se siente ajeno, un extraño. Su exilio no tiene remedio puesto que está privado de la memoria de un hogar perdido o de la esperanza de una tierra prometida. Este divorcio entre el hombre y su vida, el actor y su puesta en escena, es propiamente el sentido del absurdo" (Ibid., p. 5).

Sin embargo, para Esslin (1961) hay una diferencia entre el teatro del absurdo y el del existencialismo, que viene dada por el esfuerzo que realizan los primeros por integrar fondo y forma, y por el hecho de que, para los existencialistas, el absurdo es un tema y no una forma de expresión, como lo señala al expresar que *"Sartre y Camus presentan este nuevo contenido ideológico valiéndose de la antigua convención escénica, mientras que el teatro del absurdo va más allá y trata de lograr una unidad entre sus supuestos básicos y la forma en que se expresa"* (p. 15).

Desde el punto de vista teatral, las piezas de estos autores llamaron poderosamente la atención, por cuanto se separaban de lo que hasta ese entonces se presentaba en los escenarios europeos. Esto fue así porque lo que allí se acostumbraba a presentar era lo que se denomina *"la pieza bien hecha"*, es decir, un obra en la que sus personajes están bien contruidos, son convincentes y motivadores, aspecto

que las obras del absurdo difícilmente poseen, llegándose incluso a casi no reconocer a seres humanos y a presentar acciones absolutamente desmotivadoras. Por otra parte, una pieza bien hecha entretiene por sus agudos parlamentos y su diálogo que se desarrolla en forma lógica, en cambio en algunas de las piezas del absurdo el diálogo parece haberse degenerado hasta hacerse no entendible y sin sentido. Una pieza bien hecha en su estructura tiene un comienzo, medio y final en donde todo lo planteado se cierra nítidamente, lo que en el absurdo nunca se da, comenzando estas obras en un punto arbitrario y así mismo parecen terminar. Sin embargo, aún así estas piezas "*funcionan*" teatralmente, tienen un efecto, consiguen la fascinación de sus audiencias.

Si los criterios del teatro tradicional no parecen aplicables a estas obras, esto debiera buscarse en la definición que presentan sus objetivos y en la forma en que utilizan los distintos medios artísticos. En suma, se valen de una nueva "*convención*" teatral.

De ahí que tenga poco sentido rechazar, por ejemplo, una pintura abstracta porque carece de perspectiva o de un motivo temático, o rechazar a **Esperando a Godot**, porque no tiene un tema preciso o carece de una intriga o diálogo lógico. Y es que, en **Godot**, Beckett no intentaba contar una historia, tampoco quería que la audiencia se fuera a sus casas conociendo la solución al problema planteado. No había, entonces, que reprocharle lo que él nunca se había propuesto. La clave estaría entonces en buscar lo que él intentó hacer.

Sin tratar de entrar en nuevas discusiones o buscar más teorías, se puede expresar, como lo señala Esslin (1965),

que simplemente las preocupaciones de estos autores estaban concentradas en un sólo aspecto: expresar su visión del mundo lo mejor que pudieran, porque como artistas sentían una irresistible urgencia de hacerlo.

A pesar de esto, y tal como ya se ha dicho, existen entre estas obras factores básicos comunes que las hacen similares y que pueden llegar a constituir modelos referenciales para estudiar a este teatro. Estos factores van desde el clima intelectual que prevaleció en la época de su aparición, ampliamente reseñado ya, del que se estima que difícilmente ningún artista puede escapar, hasta influencias estéticas comunes, similares raíces y tradiciones compartidas.

Por estas razones, el mismo término de 'teatro del absurdo' debiera ser entendido como una síntesis intelectual de un patrón complejo de aproximaciones, métodos y convenciones de premisas artísticas y filosóficas, conscientes o inconscientes, y de tradiciones comunes que compartieron (Esslin, 1961). Así, este nombre obedece a una necesidad práctica que ayude a su comprensión, aunque no explique sus bases y fundamentos. Por ejemplo, Adamov escribió numerosas obras que son típicas del teatro del absurdo, pero luego, a partir de 1955, él mismo rechazó conscientemente este estilo para dedicarse a escribir según convenciones más realistas, comprometidas y en un claro estilo épico brechtiano; pero aun estas últimas obras contienen elementos del absurdo (utilización de símbolos o de guiñoles, como lo hace en **Primavera-71**).

En relación con lo que se ha denominado la "*convención*" del teatro del absurdo, se podrían señalar las

siguientes, tomadas de las observaciones de diferentes obras de este estilo.

En primer lugar, se puede señalar la idea de poner en escena una situación que es un sueño -muy practicada por Ionesco- y en un sueño las reglas del teatro realista no aplican. A su vez, los sueños no evolucionan en forma lógica, sino por asociaciones. Los sueños tampoco comunican ideas, sino que lo que se forma es una "*imagen poética*". Estas imágenes ambiguas son las que proveerán una infinidad de significados, una a una y todas al mismo tiempo. Por esto, no tiene sentido preguntarse qué es lo que significa la imagen de un sueño.

Por otra parte, estas ideas podrían evocar el creciente potencial intelectual de errores del pasado o culpas de antaño, de amores vanos o de la muerte de afecciones o demonios malignos que crecen con el tiempo. La imagen las puede presentar por separado o todas a la vez, lo que da una idea del poder poético que ellas poseen.

Aunque no todas las obras del absurdo están sustentadas en sueños -algunas de E. Albee están ancladas fuertemente a la realidad, como la **Historia del Zoo-**, la mayor parte de ellas utiliza estas imágenes poéticas como centro de interés. En este sentido, mientras las obras del teatro con convención tradicional se preocupan por contar una historia o dilucidar un problema intelectual, y esto puede verse como una forma narrativa o discursiva de comunicación, las obras del absurdo están principalmente preocupadas por transmitir una imagen o un patrón complejo de ellas y son ante todo formas poéticas.

Los pensamientos narrativos o discursivos se construyen de manera dialéctica y conducen a resultados concretos bajo la forma de mensajes finales, por ello es que son dinámicos y se mueven por líneas de desarrollo bien definidas. La poesía, en cambio, se preocupa de presentar sólo ideas centrales, atmósferas o modalidades del ser y son esencialmente estáticas.

En segundo lugar, esto no significa que el absurdo carezca de movimiento, el que a veces se hace inexorable, presentándose en la presión que entrega el siempre creciente corpus del tema de que se trata. Mas la situación de la obra permanece estática y el movimiento que se observa es el del desenvolvimiento de la imagen poética. Mientras más ambigua y compleja sea esa imagen, más intrincado e intrigante será el proceso de su revelación. Esto es lo que explica que una obra como **Godot** pueda generar tanto suspenso y tensión dramática, a pesar de ser una obra en la que literalmente no ocurre nada y pensada para expresar precisamente que nunca ocurrirá nada en la vida humana. Es sólo al final y luego que ha terminado la obra, que se puede captar el patrón total de la imagen poética compleja que se ha confrontado. Si en la convención del teatro tradicional la acción va del punto A al punto B y el público se pregunta con insistencia "*¿qué va a pasar ahora?*", aquí se tiene una acción que consiste en el gradual desenvolvimiento de un patrón complejo que no tiene puntos de referencia y en el que la audiencia esta vez se pregunta "*¿qué es lo que se está viendo?*" (Esslin, 1961).

En tercer lugar, el hecho de que los dramaturgos comiencen a utilizar imágenes, complicando la trama y haciendo

difícil sus definiciones convencionales, se debería a que estos autores ya no creen en el uso de esas convenciones -tan directas y claras-. Ellos, en realidad, están profundamente preocupados por expresar esa sensación de asombro, de incompreensión, de desesperación, de falta de cohesión y de sentido que ven en el mundo. No tienen la más absoluta fe en la existencia de un universo tan racional y perfectamente ordenado como parece presentarse. Una forma de hacer teatro convencional debe estar sustentada por una clara y definida creencia en algo, por la mantención de una escala de valores estables y por una visión del mundo más bien ortodoxa, bien sea ésta religiosa o política. Esto lleva implícito el creer en la bondad y en la perfección del hombre -como en Ibsen, por ejemplo- o como lo traslucen las comedias de salón, una aceptación inconsciente de un *statu quo* moral, religioso o político. En suma, la obra tradicional parte del supuesto de que el mundo tiene sentido, de que la realidad es concreta y segura, de que todo es más o menos claro y que todo tiene un final nítido. Por el contrario, las obras del absurdo expresan un sentido de shock ante la ausencia y pérdida de tan claros y bien definidos sistemas de valores y creencias.

En esto casi no hay dudas de que la desilusión causada en el absurdo es una característica de la época en que les ha correspondido vivir. Los fundamentos sociales y espirituales de tan gran colapso de valores y creencias son múltiples y complejos. La pérdida de la fe religiosa, que comenzara con el Iluminismo, tiene un momento de plenitud con Nietzsche cuando éste habla de "*la muerte de Dios*", a fines del siglo pasado y como ya se vio al inició del capítulo. La quiebra de

los valores liberales que creían en un decidido progreso social, que se produce con la Primera Guerra Mundial. La desilusión en los cambios radicales en las sociedades que precedía Marx, luego que se instaura en el poder Stalin y convierte a la Unión Soviética en una dictadura. El resurgimiento de la barbarie, los asesinatos masivos y el genocidio que traen consigo Hitler y la Segunda Guerra Mundial en Europa y sus consecuencias que esparcieron un vacío espiritual por las sociedades de Europa y de los Estados Unidos. Esta visión, para un artista de mitad del siglo veinte, implicó que el mundo había perdido sentido, significado y que ya nada tenía razón de ser. El universo entonces pareció ilógico y aterrador, incierto, sin esperanza y con sus fundamentos destruidos, en una palabra, absurdo.

En cuarto lugar, se debe puntualizar que lo último señalado conduce inevitablemente a un "*cuestionamiento*" de los instrumentos reconocidos para efectuar la "*comunicación*", esto es, el lenguaje. En consecuencia, el teatro del absurdo se preocupa en gran forma de efectuar una crítica al lenguaje, de atacar fuertemente todas aquellas forma de lenguajes fosilizados, carentes de sentido. En *Godot*, por ejemplo, Beckett parodia y se mofa del lenguaje de la filosofía y de la ciencia en el famoso discurso de Lucky, aunque también se puede señalar el caso de H. Pinter, que por el contrario reproduce muy fielmente la conversación entre ingleses y a través de la cual, muestra que en la charla diaria hay carencia de lógica y de razón de ser, que no tiene sentido alguno. En este punto, Esslin plantea que el absurdo alcanza un alto grado de realismo y que muestra que la conversación diaria es en realidad

absurda y sin sentido, por lo que sería entonces no realista el teatro convencional con su diálogo lógico y racional, o dicho de manera inversa, en un mundo absurdo, el teatro del absurdo es el más realista, el que mejor lo muestra y reproduce con acuciosa realidad.

En quinto lugar, se debe considerar que el teatro del absurdo, aunque novedoso y revolucionario, hace uso de una nueva combinación de numerosas tradiciones teatrales y literarias, algunas muy antiguas, que deben ser conocidas para tener una mejor comprensión del mismo. Estas formas, en general, son las siguientes: la tradición de los mimos de la Grecia Antigua y de Roma, la *Commedia dell'arte* del renacimiento italiano y las formas del teatro popular representadas por la pantomima, los musicales (se refiere al *Music Hall* inglés), a la poesía tradicionalmente carente de sentido, a la literatura de horror y de pesadillas, al teatro alegórico y simbólico de la Edad Media europea, a los personajes de locos y bobos de la escena isabelina, e incluso al teatro ritual en donde se mezclan religión y drama. Por eso no se puede considerar una casualidad que J. Genet, en sus obras, vuelva a la utilización de los elementos rituales y a la misma misa en sí para hacer su teatro, lo que después de todo son poderosas imágenes poéticas de eventos arquetípicos que vuelven a la vida a través de una secuencia de acciones simbólicas.

Es en este punto también en donde se produce el enlace con autores previos que forman parte de la historia del absurdo, como lo pueden ilustrar Strindberg, quien avanzó desde un naturalismo fotográfico hacia formas cada vez más expresionistas que representaban sueños, pesadillas u obsesiones,

o las novelas de J. Joyce o Kafka. Por otra parte, el teatro del absurdo también se inspiró en el cine silente de humor cruel y de parecidas imágenes, que como las del pequeño Chaplin o las del estoico rostro de piedra de B. Keaton han llegado hasta Beckett e Ionesco.

De la misma forma, puede aquí recordarse lo dicho antes, en este mismo capítulo, en el sentido de que el absurdo recibe directas influencias de los dadaístas y surrealistas y de todas las vanguardias parisinas que vienen desde Jarry, pasando por Apollinaire, Brecht en sus primeras épocas, Aratud, Vitrac y directores influidos por el teatro de la crueldad como Barrault y Blin.

Finalmente, podría expresarse que desde el punto de vista del absurdo, tal vez haya más realidad humana en las imágenes grotescas y extravagantes de estos autores que en muchas de las piezas convencionales que son una copia superficial de la vida. Su realismo es más bien psicológico, en profundidad, que explora el subconsciente humano en vez de describir la apariencia externa de su existencia. Su pesimismo o desesperación no son, sin embargo, su única expresión final; aunque, ciertamente, atacan la conformidad religiosa o política y toda clase de ortodoxia, su ánimo parece ser el de impactar a su audiencia y de enfrentarla a la dura realidad de la situación humana. Pero, como señala Esslin, el desafío que lleva implícito su mensaje no es el de la desesperación, sino el de aceptar la condición humana tal cual es, como totalidad, con todos sus misterios y absurdidad y asumirla con dignidad, nobleza y responsabilidad, precisamente, porque es difícil dar una solución a los misterios de la existencia humana. La

búsqueda de tal solución puede ser dolorosa, pero emprenderla dejará una sensación de alivio y de libertad. Tal vez sea por ello que, en última instancia, el teatro del absurdo no provoque lágrimas de desesperación, sino la risa propia de la liberación.

Capítulo Segundo: El teatro del absurdo en Latinoamérica

La complejidad de tendencias que han predominado en el teatro continental hace difícil estudiar algunas que, como la del teatro del absurdo, parecen haber constituido una de las más importantes de su escena contemporánea.

El término absurdo ha sido, en general, un tanto vago para precisar las características de este teatro y, en oportunidades, ha servido para aplicarse a un amplio rango de autores y obras sin mayor especificidad. Luego de estudiar sus rasgos esenciales europeos en el Capítulo Primero, se puede señalar que en relación con su significación, no debería tratar de buscarse en Latinoamérica un concepto puro y directo de lo que se denomina absurdo, sino más bien señalar un movimiento amplio, poco estructurado en sus fines y que desde un principio se atuvo más a temas existenciales hasta evolucionar a lo que D. Zalacaín (1985) denomina "*absurdistas*", expresión con la

que designa a los seguidores del absurdo en el continente, como se verá en páginas siguientes al analizar las características de las obras en estudio.

A partir de los años cincuenta, muy especialmente durante la década del sesenta, y hasta los años setenta, América Latina vio emerger el teatro del absurdo junto al sistema brechtiano del teatro político.

Los comienzos del absurdo en el continente, sin embargo, pueden ubicarse en 1948, año en que aparece publicada la obra **Falsa alarma**, de Virgilio Piñera (representada en 1957), primera pieza con rasgos absurdistas en el mundo. Piñera experimentaba con el absurdo ya en los años cuarenta, antes de que se representara **La cantante calva**, de Ionesco, en 1950. Esta apreciación ha sido confirmada por el propio Piñera al expresar que:

*"No soy del todo existencialista ni del todo absurdo. Lo digo porque escribí **Electra** (Garrigó) antes que **Las moscas** de Sartre apareciera en libro, y escribí **Falsa alarma** antes que Ionesco publicara y representara su **Soprano calva**... Más bien pienso que todo eso estaba en el ambiente, y que aunque yo viviera en esta isla desconectada del continente cultural, con todo, era un hijo de mi época al que los problemas de dicha época no podían pasar desapercibidos" (Piñera, 1960, p. 15).*

En relación con esta afirmación se podría agregar, como bien señala A. Amstrong (1973) al comparar **Electra**, de Piñera, con **Las moscas**, que tanto para este autor como

para Sartre, el teatro era un medio para proponer y promover valores, entre los cuales se encontraba el de la libertad, entendida como un concepto político, es decir, la que se puede realizar a través de actos significantes. Es, sin mayor discusión, un llamado al compromiso con la vida política colectiva, principio estético que parece subyacer en gran parte de la literatura existencial y que, además, señala el sentido que tendrían las tendencias teatrales en el continente, como se verá con más detalle a lo largo de este capítulo.

En sus ensayos sobre el teatro latinoamericano, G. Woodyard (1969) sólo identificó a cinco autores absurdistas que son E. Garró, G. Gambaro, V. Piñera, A. Arrufat y J. Díaz. Sin embargo, con el tiempo, esta lista ha aumentado incluyendo a nuevos dramaturgos como J. Triana, M. Villalta, C. Fuentes, E. Pavlovsky e I. Chocrón, entre otros, a quienes también se les reconoce haber escrito, al menos, un par de obras de esta tendencia.

Luego de haber explicado los aportes efectuados por los autores del presente siglo que han renovado al teatro occidental y delineado la tendencia del absurdo en su marco más amplio y general, se pasará a estudiar dos obras de dramaturgos latinoamericanos que han representado en forma plena distintas expresiones del absurdo continental durante su período de mayor auge. Estos últimos y sus obras son Jorge Díaz, con la obra **El cepillo de dientes**, e Isaac Chocrón, con la pieza **Tric Trac**.

Históricamente, el primero de estos dramaturgos es reconocido como iniciador del movimiento y el segundo, como un autor que se incluye posteriormente en el movimiento pero

en cuya obra se reconocen suficientes características de este teatro muy poco estudiadas.

2.1. Jorge Díaz

Nacido en Argentina (1930), aunque es en la actualidad ciudadano chileno, se inicia en su carrera teatral en 1959 al unirse al grupo ICTUS, en Santiago de Chile. En este grupo participó como actor y director, hasta que en 1961 se inicia formalmente como dramaturgo al escribir **Un hombre llamado Isla**, **El cepillo de dientes** (primera versión) y **Réquiem para un girasol**. Durante los años siguientes escribirá otras cuatro obras que fueron estrenadas por ICTUS, destacándose **El velero en la botella** (1962) y **El lugar donde mueren los mamíferos** (1963).

En 1965 se traslada a Madrid para poder dedicarse a escribir sin preocupaciones de ningún tipo, adoptando luego su residencia permanente en ese sitio. Aquí culminará la versión definitiva de **El cepillo de dientes**, en dos actos, estrenada en esta ciudad en 1966.

Este recorrido inicial constituye lo que se ha denominado su primera fase dramática, que cubre hasta la década del sesenta, con obras consideradas del absurdo y entre las que faltaría mencionar a **La víspera del degüello o El génesis fue mañana** (1967) y **La orgástula** (1969).

En su versión final de **El cepillo de dientes**, su autor le agregó el subtítulo de *"náufragos en el parque de atracciones"*. Díaz revisó la obra debido a que la primera versión le parecía sólo un juego burlesco sin el contenido satírico-social que

estimaba debía tener. La versión final, según sus propias palabras, *"es una crítica a la vaciedad de las relaciones entre un hombre y su mujer en un cuadro social"* (Monleón, 1965, p. 33).

La pieza es una farsa hilarante que presenta una situación cotidiana normal en la vida de un matrimonio joven. Los personajes son *Ella* -llamada indistintamente *Marta*, *Teresa*, *Consuelo*, *Mercedes* o *Isabel*- y *El* -*Lucho solitario*-. Además, interviene *Antonia*, la sirviente -que es *Ella* disfrazada-, y una voz.

Esta descripción de los personajes, junto al primer parlamento que se menciona en la pieza, dicho por *Ella*, *"anoche soñé con un tenedor"*, indican que se trata de una pareja del tipo marionetas que se encierran en una monotonía sin fin. Luego de un breve monólogo durante el cual *Ella* ejecuta los ejercicios que le ha recetado el siquiatra, comenzará el ritual del desayuno -*"es la hora de actuar"*- en donde se inicia un diálogo en el que predomina la lectura de anuncios del periódico que lee *El* y de noticias de la radio que escucha *Ella*.

Con el fin de escapar de esta monotonía de su existencia, inventan una serie de juegos con situaciones familiares, de vocabulario básico, elemental, que culminará en fuerte violencia, en la cual *El* se entera de que *Ella* ha utilizado su cepillo de dientes -símbolo de su individualidad- para limpiar sus zapatos blancos. El simula estrangularla con el cable de la radio, esconde el cadáver en el dormitorio y acto seguido, comienza a leer en el periódico las noticias del asesinato, con lo cual termina el primer acto.

En el segundo acto, *Ella* entra disfrazada de la sirvienta *Antonia* mientras *El* trata de encubrir el cadáver de *Ella* con numerosos pretextos. *Antonia* descubre el cadáver, con lo cual se inicia otra serie de juegos simulando interrogatorios, entrevistas de radio y televisión que derivan en una situación sexual violenta, cuyo resultado ahora será el asesinato de *El* por parte de *Ella*.

En la escena final, ambos se enfrentan a sí mismos y al público, sin escenografía y sólo con una luz cenital que los deja a oscuras. Se sientan, *Ella* toca el arpa y *El* teje meciéndose. En su diálogo deciden que reanudarán al día siguiente este juego absurdo sobre su existencia, real sostén de la vida de la pareja, mientras se reproduce la música reiterada del carrusel de un parque de diversiones que se divisa desde su apartamento, y ambos repiten "*jin-to-le-ra-bles!*".

El primer aspecto que llama la atención es que la pieza sigue un argumento más o menos primario, poco desarrollado, es decir, tiene una elemental estructura clásica sobre la que se apoya la construcción del absurdo que copa el alcance de la obra. En esto, capta la atención lo relativo a la identidad, simbolizado por el cepillo de dientes, y que se manifiesta a través del uso del lenguaje y de los efectos escénicos que se producen en la serie de juegos dramáticos que plantea el autor. Desde el inicio, la escenografía se encuentra dividida en dos partes, con muebles de estilos opuestos, situación que en el segundo acto se repite, pero girando en 180 grados, inversión que refuerza los juegos y que al momento de la violencia sexual ambos destruyen casi por completo. Esto deja

ver con claridad que todo ello servía como un símbolo sin mayor relevancia que se erguía entre sus notables diferencias.

La escena final, en penumbras, enfatiza una imagen impresionista en donde se manifiestan sus emociones. Las luces de vela y candelabros mortuorios señalan el fin del ciclo:

Ella: ... ¡*El día ha sido maravilloso!*

El: Sí, pero ya no queda nada de nuestro parque de atracciones.

Ella: Solamente hasta mañana en que inventaremos otro.

(Díaz, 1979, p. 120).

Entre los efectos escénicos destacan la música de jazz (gusto de *Ella*) y los tangos (gusto de *El*), que también apoyan las diferencias que se van marcando entre ellos.

Los recursos lingüísticos y retóricos también son relevantes. Sus diálogos consisten normalmente en breves monólogos o parlamentos ilógicos y sin referencias con respecto a ellos. Dentro de la gama de recursos empleados se encuentran expresiones en idioma checo, invento de proverbios sin sentido, definiciones del diccionario o insultos que inventan, todo como parte de una interesante dimensión de signos deliberados que subrayan la mecánica vida contemporánea, como lo ilustra la discusión en el primer acto que culmina con el estrangulamiento de *Ella*:

El: Pequeña mujerzuela histérica.

Ella: ¡Sádico!

El: ¡Orgánica!

Ella: ¡Muérdago!

El: ¡Mandrágora!

Ella: ¡Tóxico!

El: ¡Crustáceo!

Ella: Voy a empezar a gritar...

El: ¡Grita y revienta!

(Ibid. p. 86).

La utilización de la violencia es otra de las características de esta obra que, en general, sirve para cerrar los momentos críticos de la pieza. En esto, su autor no hace sino reafirmar la utilización del estilo absurdo que, a través de la violencia, expresa su rebeldía contra la realidad cotidiana, como lo ilustran sus propias palabras al decir que "*sólo me siento próximo a la realidad en la violencia y la destrucción porque creo en ellas como el primer paso del amor*" (Díaz, 1967, p. 55).

Esta afirmación se expresa en la obra cuando *Ella* se refiere a las cosas que más ama y se pregunta "*¿Por qué matamos siempre lo que más amamos?*" (Ibid. p. 116).

Sobre la violencia en el contexto latinoamericano, J. Díaz también ha expresado:

"Yo siento mis posibilidades de expresión de una realidad latinoamericana a través de los contrastes entre una realidad absurda y la certeza de que existe una lógica interna de los acontecimientos que es despreciada por esa realidad absurda, tanto en el aspecto social, como cultural o económico..."

Estos contrastes, para mi, llegan a ser de una violencia tan desmesurada, que producen el absurdo en la forma dramática" (Monleón, 1965, p. 33).

En relación con la comunicación, es muy evidente que el principal problema entre esta pareja es la carencia de ella, lo que se expresa más en un plano intelectual por cuanto se produce en una intrincada red de juegos dramáticos, cuyos códigos son entendidos entre ambos; pero, como señala G. Woodyard (1976), la verdadera comunicación implica una cierta entrega del ser, con descubrimiento del alma y el permitir que la otra persona penetre en la esencia de ese ser. Y como lo ha señalado H. Pinter, otro autor del absurdo, la imposibilidad de comunicarse se debe más bien a una "*evasión deliberada de la misma*" (Esslin, 1961, p. 207).

Entonces, parte de esta actitud que rehuye una entrega y que se hace evasiva, se manifiesta en lo que podría denominarse "*el ciclo de vida cerrado*" en que se desenvuelve la pieza, cuyo tono lo marca la misma música del carrusel de atracciones. D. Zalacaín (1985), al referirse a este aspecto de la obra, habla incluso de un "*ciclo concéntrico*", que gira sobre su propio eje generando un proceso "*estático, circular, atemporal: sin salida*" (p. 101). Estructuralmente, la obra tiene esta circularidad y su final remite en forma directa al principio, así como también su escenografía simétrica que rota circularmente y el cambio de roles que ellos van circulando entre sí, todo lo cual subraya esta observación sobre el marcado carácter cíclico en que viven.

Aún cuando gran parte del discurso dramático y de su complemento escenográfico acentúan los gestos y diferencias entre los personajes, surge la ironía como parte importante que sostiene a la acción. Así, por ejemplo, en el comienzo *El* lee en el periódico la noticia de un estrangulamiento, más adelante y luego de matar a *Ella*, se simula un embarazo de la sirvienta, quien descubre el cadáver mientras *El* canta un tango de Gardel que responde las típicas preguntas de una situación similar. Todos estos son elementos de ironía que rodean la pieza y que alcanzan, incluso, como lo observa G. Woodyard (1976), a conformar una doble ironía cuando la sirvienta vuelve al rol de *Ella*, siguiendo el juego dramático.

Los personajes grotescos, constantemente distorsionados, dramáticos y risibles, dan cuenta del humor con que está impregnada esta pieza, no exento de violencia. Su humor es negro, grotesco, violento y dramático.

En este ambiente teatral, la vida humana aparece como un escenario de marionetas, endeble y frágil, pleno de horror y angustia, a la vez que grotesco y cómico. Todo parece revelar el ser y el estar en un mundo al revés, ilusorio y falso, similar al que alude Ionesco al expresar "el show está condenado a desaparecer como el mundo, ya que los personajes mismos son irreales" (Ionesco, 1964, p. 199).

La palabra, como signo lingüístico semántico, expresa en la obra algunos contenidos cuyo rescate tienen valor para explicar más profundamente el marco estético en que se encuentra inserta. Así, al final del primer acto, cuando los juegos se concentran en situaciones tomadas de la prensa, radio o televisión, *El* busca en el periódico información sobre

el crimen y se encuentra con la realidad de los medios: "¡Oh, lo mismo de siempre!... Esta prensa sensacionalista se está poniendo cada vez más morbosa. Es el veneno del pueblo... la realidad, la vida es mucho más aburrida" (Díaz, 1979, p. 89). Luego, al final del segundo acto, en el momento en que *El* cae simulando morir, viene el momento del perdón: "...Hemos buscado la felicidad equivocadamente y hemos fracasado" (p. 118), mensaje existencial que no tiene réplica. Esto le lleva a concluir que el problema se relaciona con la comunicación, "sólo ahora, cuando es demasiado tarde, veo claramente la verdad: ¡la incomunicación... la incomunicación!..." (p. 116).

Finalmente, quedará pendiente su preocupación ante el terror universal, una de las ideas más profundas que se plantean al final de la pieza: "si cada uno de nosotros llevamos la guerra en nuestro propio corazón, ¿cómo evitaremos la conflagración mundial?... (adelantándose unos pasos hacia el público) cuando en el secreto de nuestra intimidad no se levante ni una sola voz agresiva... ¡el mundo estará salvado!" (p. 117).

2.2. Isaac Chocrón

Este dramaturgo venezolano (n. 1930) es considerado una de las plumas de mejor factura en su país y es uno de los más reconocidos a nivel internacional, a partir de la década de los ochenta.

Su poética se inicia con un relato, *Pasaje* (1956), género del cual salta al teatro pero al que retorna con cierta frecuencia. Luego seguirían obras dramáticas, entre las que se

pueden citar **Mónica y el florentino** (1959, reestrenada en 1979), **El quinto infierno** (1960), **Amoroso o Una mínima incandescencia** (1961), **A propósito del triángulo** (1962), **Animales feroces** (1963), **Asia y el Lejano Oriente** (1966), **Tric Trac** (1967) y **Okey** (1969), obras que según G. Hernández (1979), cierran su primera etapa de búsqueda de nuevos discursos dramáticos y en las que cada pieza parece continuarse en la siguiente.

A partir de 1971 vendría una etapa más conceptual, aunque siempre de búsqueda, pero en la que junto a la experimentación con la palabra se une una profunda y característica introspección de la condición humana, como lo ha señalado L. Azparren Giménez (1990). A esta etapa corresponden obras como **La revolución** (1971), **Alfabeto para analfabetos** (1973), **La máxima felicidad** (1974) y **El acompañante** (1978).

En 1980, cuando estrena **Mesopotamia**, se le reconoce una tercera etapa más serena y más madura en la profundidad en sus temas ya abordados y en la que se encuentran, además, obras como **Simón** (1983) o **Clipper** (1987), entre otras.

Tric Trac, obra objeto de este estudio, queda ubicada en la transición de dos etapas de su autor y, como tal, resume mucho de la primera etapa experimental, formal, a la vez que tiende a sintetizar algunas concepciones fundamentales de su obra posterior. Esta pieza es considerada experimental, moderna -para su época-, formalmente deslumbrante, especie de comedia con escenografía limpia.

Como su autor lo expresa al introducir la obra, ésta requiere de diez jóvenes que *"sólo son identificados por*

números que llevan en el pecho (del 1 al 10)". El sentido de esto es el de *"subrayar la indiferencia frente a la identidad de los personajes y para recalcar su universalidad ... Ellos son seres y nada más que seres"* (Chocrón, 1990, p. 107. De aquí en adelante cuando las citas se refieran a esta obra sólo se indicará el número de la página).

Su autor, además, señala expresamente en la presentación que esta pieza puede considerarse gemela con la inmediatamente anterior, **Asia y el Lejano Oriente**, es continuación de ésta y, como tal, en su dirección debe darse *"un ritmo candente y una inmovilidad exasperante"* (p. 108). **Asia** posee un aire de vodevil y este aspecto parece iluminar también a **Tric Trac**.

La obra no tiene un argumento central reconocible que guíe la historia de que se trata, sino que está constituida por un conjunto de situaciones diferentes, perfectamente bien encadenadas y muy bien diseñadas, a través de las cuales se va mostrando una problemática multivalente, tocando muchos y variados temas contemporáneos, aunque no penetrando profundamente en ellos.

Se podría decir que la obra muestra un gran dinamismo, presenta situaciones hasta cierto punto cotidianas, auténticas y humanas. Desde este punto de vista, la unidad de la obra, como lo señala G. Hernández (1979), vendría dada por la cohesión interna de temas que toca y, por tanto, su asunto no sería otro sino el que expresa L. Azparren Giménez (1990): *"el lenguaje como objeto, expresado a través de sus propios valores expresivos"* (p. 24), es decir, no tiene una trama clásica ni ésta se insinúa, los hechos ocurren independientemente de

una historia central que los guíe o condicione, dejándolos abiertos en expresiones y libres en su significación.

La pieza está estructurada con un prólogo y dos partes, a la manera de actos. Al subir el telón se escuchan los tambores que redoblan al compás de la marcha de la obertura **La Gazza Ladra**, de Rossini, que es ejecutada con pasión y que "parece esconder una amenaza no demasiado peligrosa". Aunque esta marcha puede retrotraer hacia algunos recuerdos y formas escénicas tradicionales, el dramaturgo advierte que, en todo caso, este inicio debe parecer algo "inusitado, incluso fuera de este planeta" (p. 109).

El primer parlamento no deja dudas de que se trata de una pieza formalmente experimental, del absurdo, en la cual concurren las típicas características de la impersonalidad de los personajes, de incomunicación, erosión de la palabra, cierta incoherencia léxica y una ironía insinuada:

Uno: ¿Qué ves?

Dos: La tierra.

Uno: ¿Campos nada más o también gente?

Dos: Campos, no sé, a lo mejor también gente. Los puntos negros deben ser gente. Y al fondo el mar.

Uno: Mentira

(pp. 109-110).

Estos parlamentos introducen el espacio del mar, que poco más adelante conduce a reconocer la presencia de

barcos que se acercan, "¡allá lejos vienen barcos!", imagen que lleva en una dimensión intertextual a relacionar esta pieza con **Asia**, cuando *Preciosa*, personaje de aquella, grita señalando al público: "¡Allá vienen! ¡Los barcos! ¡Allá vienen!..." y *Beba* le responde: "¡Qué cantidad de puntos negros!" (Chocrón, 1990, pp. 96-97), que es la conexión que el mismo autor había señalado que existía entre estas dos obras en párrafos anteriores.

Esta relación intertextual con **Asia** volverá a repetirse más adelante, al final de la primera parte y casi al finalizar la obra, en donde, además, retoma el parlamento inicial de la pieza trazando una especie de círculo que une a **Tric Trac** con **Asia** y, a su vez, las relaciona con **El cepillo de dientes**, de J. Díaz, al utilizar un elemento similar, un círculo temático que envuelve a las obras:

Uno: ¡Allá lejos vienen barcos! ¡Vienen!
No vienen nada. Pero podrían venir...
(p. 186)

...

Dos: (Pausa) ¿Qué ves?

Uno: Nada (A lo lejos se oye el tambor)

Dos: ¿Estás seguro? ¿Campos nada más o también gente? ¿Campos, gentes, mar, cielo, el infinito! ¡Qué espléndida felicidad!
(Más cerca el tambor)

(pp. 186-187)

Muy pronto, aparecerá una de las constantes de la pieza y que explica su nombre. Con cierta regularidad, y a la vez que se tiende a cambiar de situación o a terminar un tema, surge como elemento de conexión la expresión "*tric trac*", sin mayor explicación. Así, en la primera parte de la obra y luego de plantearse aquello de los barcos, se suscita una discusión que se cierra con esta frase:

Uno: (Metiéndole una llave que lo desploma y sentándose encima de él)

¡Así! ¡Así! ¡Vértigo!

Dos: *¡Suéltame!*

Uno: (Apretando más) *¡Vértigo!*

Tres: (Entrando muy sereno y al verlos)
¡Tric Trac!

Uno: *¡Ahora no!*

Dos: *¡Cómo que ahora no! ¡Suéltame!*
(p. 111).

A través de la obra se van sucediendo una serie de referencias que se entrelazan, algunas se continúan y otras son retomadas más adelante en otras situaciones. Así, luego de las primeras referencias a los barcos, le siguen otras relacionadas con lo cotidiano, en las que se incluyen ideas sobre los maridos y carniceros, médicos y aviones, sin mayor trascendencia aparente hasta que las mismas, con gran estilo, son retomadas y llevadas a situaciones en donde su contenido se profundiza, como lo es el sentido de la vida que los personajes deslizan en rápidos destellos, constante preocupación

del autor, como lo ilustra *Uno*: "*Y me sentí lleno de vida dentro de ese avión que avanzaba flotando por encima de ese algodón*" (p. 121).

Igual ocurre con la personalidad de estos seres tan poco definidos. Llega el momento en la obra en que estos juegos dramáticos intensos, de saltar de una situación a otra, se detienen en un receso reflexivo, como el ya visto con la expresión *tric trac*, en el cual entran a identificarse con mayor detención, intentando dar sus nombres pero, como es previsible, la respuesta de ellos es tan elusiva como la obra misma, y en coro de a cuatro -participando *Ocho, Siete, Seis y Cinco*- responden "*¡Tric Trac! ¡Tric Trac!*" (p.122).

El juego con el lenguaje, que ya se advierte como uno de los factores que la obra utiliza con mayor insistencia, intenta adelantar la acción dramática a través de los diferentes eventos a los que se ven sometidos sus personajes. Entonces, llega un momento en que también se convierte en eje dramático propiamente dicho:

Dos: *Es un decir. Y si te sacan los ojos, y si te rompen la nuca, y si te aplastan el cerebro... es un decir.*

Uno: *Es un modo de hablar. Bla, bla, bla ...*

Dos: *Ble, ble, ble ...*

Uno: *Blincreible ...*

Dos: *Blonstruoso ...*

Uno: *Blúnico ...*

Dos: *Blasfemo ...*

Uno: ¡Las blusas blancas producen blifaritis!

Dos: *Tric Trac, Tric Trac*
(p. 124).

No obstante lo ya expresado en torno a la dinámica de cambios de situaciones, una gran proporción de ideas se expresa en relación con el tema de la política, especialmente a partir de la segunda mitad de la Primera Parte de la obra. El tema se aborda en ocasión de producirse una votación -también presente en *Asia*- en la que se mostrarán conceptos básicos de la realidad continental, pero sin relación con algún contexto:

Seis: *Ah, ¿te parece que deben haber alianzas?*

Tres: *A mí no.*

Siete: *Total que ahora todo el mundo dice no.*

Seis: *¡Pongámoslo a votación!*

Cinco: *¿Qué?*

(p. 124)

...

Tres: *No importa. Tenemos mayoría. Somos cinco contra cuatro. Yo he ganado, compañeros, y he ganado de manera limpia. Si es que alguien más quiere sumarse a nosotros, verá su decisión recompensada. Hay tiempo todavía.*

Nueve: *¿Tiempo para qué? ¿Qué dice? ¿Qué estamos haciendo?*

Uno: *Política ¿No te habías dado cuenta?*

Nueve: *¡Qué cochinada!*

Tres: *Acepten pues la realidad de las cosas. Yo soy el elegido.*

(p. 129)

La segunda parte retoma muchos de estos temas -por ejemplo, el de la política- pero, en general, tiende a desarrollarse más en el plano de contenidos, puesto que en la primera parte lo formal ha sido tan exuberante. En este sentido, ya desde el final de la parte anterior se advierten algunos temas francamente relacionados con lo existencial. De esta forma, muchas conocidas preguntas sartreanas encuentran aquí una respuesta dramática, como lo son el sentido de la libertad, la misma política, el paso del tiempo, el sentido de la vida o la manera de ser, como se ilustra en los siguientes parlamentos:

Diez: *Me explico. Voto en contra porque todo voto debe ser secreto. Debe ser secreto para que el resultado refleje una libre elección. La libertad es lo más valioso que tenemos.*

Uno: *¿Dónde la tenemos?*

Diez: *Me explico. La libertad por dentro. Tú la tienes adentro. Nadie te*

la puede quitar. En el fondo de ti, puedes pensar y opinar lo que te venga en gana. Eres dueño de tu libertad.
(p. 130-131)

...
Nueve: Déjate de ceremonias y de confesiones. Eso es todo lo que hacemos aquí: pasar el tiempo haciendo confesiones, la mayor parte de las cuales son mentiras. Lo hacemos por hacernos interesantes. Por tener algo que hacer.
(p. 147-148)

...
Uno: Será... sin nada de particular que contarles. Nuestra vida sigue su invariable ritmo normal...
Siete: Levantarnos y venir aquí...
(p. 180-181)

...
Dos: Alapruebameremito ¡Pregúntale a cualquiera, a cualquiera! Quien me encuentre diferente es porque se encuentra a sí mismo diferente. Yo tengo un poco de todo el mundo y todo el mundo tiene un poco de mí ¡Soy igual a cualquiera!
(p. 185)

El final, como es fácil de imaginar, estará matizado por silencios, tambores que retumban, danzas y un intento

por volver a comenzar de nuevo, como si nada hubiera ocurrido, como si todo hubiera sido un sueño:

Diez: Olas del mar.
Seis: Mar del cielo.
Dos: ¡Cielo nuestro!
Cuatro: Tric
Ocho: Trac
Siete: Tric
Uno: Trac...
(p. 189).

Es en este tono -hasta cierto punto cándido, trivial, alegre- en el que se desliza un gran juego de formas y contenidos dramáticos exuberantes. A veces fragmentarios pero, en definitiva, con una gran coherencia interna. Esto no significa que la pieza tenga una historia que relata porque, evidentemente, no la tiene, pero las dimensiones por las cuales se deslizan estas formas van dejando puntos concretos de contenidos que responden a una estructuración más o menos definida.

De partida, la obra está dirigida al espectador -muchas de las preguntas explícitamente se refieren a él-, pero, más aún, se dirigen al ser individual, en una suerte de proposición que junto a lo dramático lleva algo de ético y de reflexión sobre la conciencia de cada quien.

Estos diez personajes no identificados, que se juntan sin causa aparente en un lugar y emprenden este juego dramático, cuyas reglas van regulando ellos mismos a lo

largo de su acontecer, llevan en sí un factor lúdico que trasluce imágenes reconocidas y encuentros íntimos, reminiscencias tristes de la infancia -de la edad de la rebeldía o la del enfrentamiento con la realidad- que llaman a la conciencia individual a través del recuerdo y la memoria. Este parece ser el mecanismo de relaciones que la pieza trae consigo: presentar imágenes o sueños reconocidos y creíbles, retar a la imaginación y llamar la atención reflexiva de múltiples posibles historias que sólo el espectador (o lector), en su solitaria intimidad, ordenará y les dará sentido. Este proceso no es externo y, por lo tanto, es difícil de observar y explicar.

No es casual la coincidencia que existe con **El cepillo de dientes**, de J. Díaz, cuando el autor se imagina su obra como "*un parque de diversión*" (p. 106), concepto idéntico en ambas obras, como lo es también la sensación de describir un ciclo de vida más bien cerrado, concéntrico, que gira sobre un mismo eje.

Por estas razones, a pesar de ser una obra liviana, casi comedia, su diálogo es intenso y directo. Según Azparren Giménez (1990), después de **Tric Trac** aparecerían los grandes valores sobre los que descansa la poética chocroniana, como son la familia, la patria, la política, el amor y la moral, todos los cuales, de una forma u otra, están presentes en esta pieza, como ya se ha visto.

Y a pesar que en obras anteriores estos esquemas formales, evasivos, ya se encuentran presentes, como es el caso de sus piezas **El quinto infierno o Animales feroces**, es aquí en donde parecen potenciarse sus contenidos para lograr ricas imágenes discontinuas que, aunque "*se agotan en su*

propio proceso", no se limitan en su relación particular con el individuo (Azparren Giménez, 1990, pp. 23-24). Porque, al ser la palabras el eje central de la acción y ésta tomar los atajos de la intimidad, de la privacidad, abordando temas como la historia o la política y haciendo develaciones existenciales o éticas, el autor abre el espacio de la imaginación y de la reflexión. En esto podría hasta parecer paradójico que, siendo una obra experimental y formalista, sus propuestas introspectivas tuvieran tanta relevancia como los propios ejercicios que se van sucediendo unos a otros.

En este sentido, el juego dramático produce una constante transformación de los personajes y va haciéndolos adoptar a cada uno de ellos el carácter que se adapta mejor a cada situación. Allí es donde aparece la problemática del hombre contemporáneo, la vitalidad de los personajes sin identidad y la dimensión humana con que cada situación es resuelta.

Estos recursos son comunes en los autores del teatro del absurdo: el juego, las imágenes, la palabra, el lenguaje devaluado, la tendencia a exacerbar la ambigüedad dramática, la desaparición del concepto de personaje o la expresión de la violencia, que en **Tric Trac** no es tan explícita.

En esta matriz dramática del absurdo de I. Chocrón, se dan relaciones dialécticas que lo asocian a otros autores. Tal es el caso de la conformidad de sus personajes en su inconformidad, similar a lo que presenta Ionesco en **El rinoceronte**, similitudes y diferencias que los confunden -como el *ser rey*-, y el discurso confuso, pero claro y preciso cuando se descifra, de Beckett.

Tal vez, sea por estas razones que G. Hernández (1979) considera conceptualmente a I. Chocrón como "el buscador incansable de un arte estilizado, de una forma fina, evitando a toda costa las alusiones directas a la actualidad, para así encajar mejor en lo universal" (p. 22).

2.3. Matrices dramáticas del teatro del absurdo en Latinoamérica

En términos generales, el estudio de estos dos autores lleva a plantearse algunos aspectos de relevancia en el teatro del absurdo en el continente: comparte con la cultura occidental características que los unen, aunque en el continente se hacen obvias algunas interrupciones que se originan en propósitos sociopolíticos distintivos.

Por otra parte, la violencia expresada en estas obras, especialmente en la de J. Díaz, es más fuerte e impactante que la de los autores europeos. M. Esslin (1970), refiriéndose a este tema, describe cinco formas de violencia que se pueden mostrar en el teatro, basado en la polaridad conceptual de "perpetradores y recibidores". La segunda categoría, que se refiere a la violencia del autor o director hacia los personajes, es la que se puede aplicar a estas obras. Al igual que en *Esperando a Godot*, de Beckett, ésta simplemente se produciría, como acentúa S. Albuquerque (1991, p. 25), al autor negarle un nombre a sus personajes y en su lugar ponerle un número o pronombres personales.

Según G. Woodyard (1976), la violencia que ya ha invadido a todas las artes es un hecho en el teatro y esto debe

tomarse como otro reflejo del espíritu de la época. Al estudiar este tema en la obra de J. Díaz, éste asume que la violencia en escena "captura el horror de nuestra existencia" (p. 51), previniendo para efectuar cambios de otra naturaleza. En este sentido, si la audiencia (o el lector) se impresiona por esta violencia teatral un poco complaciente, esto debiera despertar un sentimiento de compromiso para la acción en contra de un clima moral degradante que domina al mundo.

En el tratamiento de lo cómico y su relación con la violencia, ambos autores, especialmente J. Díaz, parecen acercarse a las ideas de Ionesco (1964), quien quería realizar "un teatro de violencia, violentamente cómico, violentamente dramático" (p. 25).

Lo grotesco que acompaña a muchas situaciones de ambas obras, ayuda a evadir la realidad, colabora en el temor que los asiste por vivir, mucho más que por morir y esto, como sostiene Kayser (1968), "más allá de la ridiculez sugerida por lo absurdo y la distorsión, lo grotesco inspira miedo que nace del súbito reconocimiento de que la posición del hombre es precaria" (p.154).

Desde esta perspectiva, D. Zalacaín (1985) ha señalado que la vanguardia latinoamericana habría tenido como influencia a la Escuela de París, como ya se ha ido deduciendo, aunque con las observaciones ya anotadas; es decir, se trataría más bien de integrar técnicas básicas del absurdo que adquieren identidad propia en un nuevo contexto ideológico y estético.

Por otra parte, no debe desdeñarse la influencia de Sartre, por ejemplo, en la utilización que se hace de la libertad, en su doble connotación, tanto individual, existencial,

como política, que se ejecuta través de acciones significativas y que fue lo que llevó al compromiso de muchos de estos autores -J. Díaz, luego de los sesenta, deja el absurdo para escribir obras de tipo político brechtiano e I. Chocrón se desarrolla más en el campo existencial-, aspecto que se estudia con más detalle en el Capítulo siguiente.

Lo mismo ocurre al mostrar estas obras a una sociedad en evolución (y revolución), característico del existencialismo que postula que el hombre evoluciona continuamente porque es lo que él hace.

En Venezuela, L. Azparren Giménez (1987) visualiza de manera casi idéntica la situación de los años sesenta al señalar, recordando a Marcuse, que esta época anuló el sentido humanista de los personajes de la dramaturgia nacional que surgió de circunstancias convulsionadas. Por eso, es ésta una dramaturgia con actitud de trauma, especialmente la que se desenvolverá entre 1965 y 1970.

Estos son los factores que permiten construir la matriz dramática del absurdo en América Latina y que darían cuenta de las convenciones que utilizaron estos autores y explica sus relaciones con el movimiento europeo y su propia especificidad. Esta matriz se presenta en el cuadro siguiente.

MATRIZ DRAMÁTICA DEL TEATRO DEL ABSURDO EN LATINOAMÉRICA

CONVENCIONES
PERSONAJES POCO DEFINIDOS
CARENCIA DE ARGUMENTO
DESARROLLO ILÓGICO
UTILIZACIÓN DE IMAGENES/ SUEÑOS
DISCURSO COMPLEJO
TEATRO NO REALISTA
SITUACIONES ESTÁTICAS
FALTA DE RESOLUCIÓN
EXPRESA DESESPERANZA
FALTA DE SENTIDO DEL MUNDO
SIN FE EN LA EXISTENCIA HUMANA
CARENCIA DE SISTEMA DE VALORES
LENGUAJE DEVALUADO
UTILIZA TRADICIÓN TEATRAL
PERSONAJES GROTESCOS/ MARIONETAS
UTILIZACIÓN DE LA CRUELDAD
ATACA ORTODOXIA POLÍTICA/ RELIGIOSA
ACEPTA CONDICIÓN HUMANA TAL COMO ES
UTILIZACIÓN DEL HUMOR
ALUDE REALIDAD CONTINENTAL

Según algunos estudiosos, la influencia del teatro del absurdo ha sido muy criticada y tomado en el continente una interesante modalidad social (Perales, 1989, p. 27). Uno de estos estudios, realizado por H. Quachenbush (1987), señala que este teatro no es una copia del europeo, sino que "*desde una perspectiva latinoamericana, lo absurdo -lo irracional,*

lo inhumano, sufrido, ininteligible- forma parte de la vida social diaria de una multiplicidad de gentes... refleja la realidad de la existencia" (p. 10). Además, este autor describe una variante religiosa -"auto del absurdo"-, aspecto local completamente ajeno al movimiento original. Por supuesto que al cambiar la realidad de los años sesenta, el movimiento perdería su base de sustentación y esto explicaría su rápido decline en la década siguiente.

Por su parte, D. Zalacaín (1985) también insiste en señalar que este movimiento no adhiere necesariamente al europeo y expresa que los escritores hispanoamericanos más bien se han limitado a "integrar técnicas típicas de este tipo de teatro con sus propias ideas y estética dramática". Por ello, al referirse a estos autores propone denominarlos "absurdistas", nombre con el que se diferenciarían de los europeos y resaltaría su especificidad.

Con todo, este movimiento ha significado la transformación más dinámica que ha experimentado la dramaturgia de América Latina, ubicándola a la altura del mejor teatro universal, legado valioso para las tendencias del futuro.

Capítulo Tercero: El teatro político en Latinoamérica

Durante la década del sesenta también se manifiesta claramente la dirección política del teatro, especialmente por la influencia brechtiana, tendencia ésta que en los setenta sería predominante.

El tema de la política en el teatro no ha sido algo fácil de aceptar por los estudiosos de la escena en el mundo. Así E. Bentley (1967) critica fuertemente las creencias brechtianas en un teatro político, aunque al mismo tiempo reconoce la capacidad del teatro para que, de alguna forma, se centre en estos temas y amplíe el descontento de la audiencia ante las situaciones particulares que vive, reafirmando la lucha y el compromiso que puede alcanzar.

Otros estudios referidos al teatro continental, como los de G. Woodyard (1973) y F. Dauster (1967), han señalado el perjuicio que significaba incorporar la ideología política al teatro

y el hecho de efectuar agitación en escena, ya que esto sacrifica la calidad dramática.

Todo esto indica que en esos años parecía existir una cierta confusión entre la función teatral y su relación con los elementos políticos, sociales y económicos. Por supuesto, todo teatro existe en un contexto socioeconómico y a él concurre una audiencia viva y real, pero esto no dejaba claro esa situación que se produce y que consiste en que se tome partido desde la escena por un componente ideológico.

El teatro político, según M. Kirby (1975), sería por definición intelectual y se relaciona con ideas y conceptos que normalmente encauzan el deseo de atacar o respaldar una posición política particular. En este sentido, tiene un fuerte componente "*literario*", es decir, que el significado político de una propuesta escénica será "*leído*" por la audiencia y esto lleva a profundizar más la condición que hace del teatro algo político.

Por esto, se podría expresar que la mayor parte del teatro político, más que efectuar un cuestionamiento ideológico, intenta cambiar las creencias y opiniones del espectador. En cierta etapa, también ha sentido la necesidad de buscar la participación activa en el campo político contingente, basándose en estos cambios aun cuando su relación como arte con la realidad sea confusa. Por ejemplo, E. Buenaventura, director del Teatro Experimental de Cali (TEC), ha expresado que los actores en escena hablan de establecer un diálogo con los soldados represores para convencerlos, aunque en un hecho real esos mismos actores no lo hicieron porque sabían que eso

no se podría alcanzar. De ahí que la efectividad escénica tenga una diferencia con la de la vida real que no debe olvidarse.

Surge, entonces, un nuevo concepto que pone al teatro en su real autonomía como arte, cual es el del "compromiso". Esta palabra comienza a utilizarse en la década del cincuenta y proviene del impacto que causara el pensamiento de Sartre, particularmente el de su novela **¿Qué es la literatura? El compromiso** -*engagement*, en francés- el cual, aunque no es un concepto exacto, es claro. En esencia, Sartre concluye que (a) toda escritura está comprometida, guste o no esto, y (b) que es un deber de todo escritor adoptar el debido compromiso. Aquí, la aparente contradicción viene dada por el hecho de transferir una palabra desde una dimensión ideológica a una recomendación muy profunda en el campo de la filosofía. Al pasar de lo descriptivo a lo prescriptivo se oscurece el concepto y se oculta su contenido normativo y ético. Pareciera razonable, por tanto, hablar de un compromiso objetivo y otro subjetivo, según se trate del que se lee o se extraiga de un libro por parte de un lector o del que se inscribe desde el mismo autor que escribió ese libro.

En esta investigación la preocupación es por el compromiso subjetivo, es decir, el que trata de autores que consideran al compromiso un valor válido. Desde este punto de vista, se puede decir que, siguiendo la tradición alemana por la escritura didáctica o comprometida, ya Brecht hacía notar en 1949 que su obra **Madre Coraje** debía ser puesta en escena, de forma tal que se demostrara que en tiempos de guerra los grandes negocios no los conducen pequeños seres y que la guerra era la continuación de los negocios por otros

medios. P. Weiss continuaría esta línea escribiendo obras más contemporáneas.

Esta visión de Sartre provenía de su opinión sobre la responsabilidad del escritor -concepto clave en él-, según la cual un intelectual debía condenar la injusticia, desde donde esta proviniera, y aplastarla con violencia, distinguiendo entre la violencia que se usa como un medio y la que se usa como fin, entre la que está instituida para sostener un régimen opresivo y la que se necesita para derrocarlo. Para Sartre, la pregunta de cada época es "*¿Cómo se puede ser un hombre que esté en, sea de y para la historia? ¿Podría la literatura tener éxito al garantizarle al hombre su especificidad, su libertad, al mismo tiempo que lo revelara como una criatura de situaciones en el tiempo?*" Con esta perspectiva en mente, el escritor debía tener un reflexivo compromiso y abrazar la totalidad de la condición humana. Por eso, a cada instante, debía poner en claro su posición, adoptar principios socialistas, llamar la atención sobre los oprimidos y transformar la buena voluntad del lector en una determinación concreta para cambiar al mundo por medios específicos. Al mismo tiempo, debía evitar caer en dogmatismos estériles, preservar ante todo su independencia de criterio y siempre llamar a las cosas por su nombre. Esto lleva a una literatura de "*praxis*", en la que se debe jugar un rol activo mediando entre el mundo y la capacidad que tiene el hombre para cambiarlo (Caute, 1971).

De aquí deviene la común opinión de que la literatura comprometida es algo especial de los sectores de la izquierda, a la cual pertenecerían gran parte de los intelectuales, aspecto muy debatible hoy en día. Miradas así las cosas, es fácil

determinar cuáles son los autores comprometidos -Brecht, Weiss, Sartre, Wesker- y sus alternativos -los del teatro del absurdo-, aunque Sartre bien podría figurar en ambos grupos.

Por supuesto, hoy en día, realmente ningún autor se ajusta a esta etiqueta y cada uno se adapta a sus propias situaciones históricas y, en muchos casos, a partir de la década del ochenta en adelante, esta misma división se ha visto completamente invertida.

Las razones aparentemente más relevantes en el surgimiento del teatro político en Latinoamérica parecen residir en dos circunstancias bien definidas: la primera es la llegada de las teorías de B. Brecht respecto del teatro político y la segunda es la grave situación social y política que enfrentaba el continente, que se trasladó a una rápida toma de conciencia de amplios sectores estudiantiles e intelectuales, con lo cual se afectó la práctica teatral, especialmente en los grupos jóvenes.

Además, no debe escapar de la atención general lo comentado anteriormente en relación con la vanguardia intelectual europea que, con sus ideas, ayudó a levantar el panorama escénico continental, alentando con nuevas perspectivas a sus escritores y grupos. Asimismo, los hechos ocurridos en Francia con los estudiantes durante Mayo de 1968, conocido como un evento *situacionista*, merecen una observación especial por cuanto sus textos definieron el mundo como "*una sociedad del espectáculo*" que operaba según sus propias leyes, describiendo un intrincado juego de relaciones sociales.

Todos estos movimientos intentaron explicar la falta de conciencia proletaria -o revolucionaria- que se percibía en un

momento de tan grave crisis social. Para muchos seguidores de Marcuse, las predicciones de Marx de que los pobres, al verse más pobres, aumentarían su potencial revolucionario, habían sido desvirtuadas por la historia y los trabajadores fueron sacados de escena por una combinación de engaños tanto materiales como ideológicos. Esto no hacía, sin embargo, que el sistema se hiciera más humano, sino que por el contrario, se viera en la alienación uno de los factores más importantes de la explotación de la época.

Por esto, el énfasis de las actividades culturales estuvieron dirigidas a reforzar la organización de los trabajadores en sus lugares de producción y en gran parte a denunciar el consumismo que afectaba a la sociedad. El centro de la revolución se trasladaba desde las fábricas hacia los *supermarkets*.

En América Latina, el triunfo de la Revolución Cubana tuvo también una gran influencia en adaptar estos descontentos a la realidad continental y hacia el desarrollo de nuevas formas de expresión artística que denunciaran estos hechos.

Como señalan L. F. Lyday y G. Woodyard (1976), el teatro latinoamericano seguía siendo comprometido hasta bien entrados los años setenta porque la injusticia política y social predominaba en muchas partes del continente, y las múltiples formas de represión eran parte de esta realidad, lo cual inducía a artistas y a escritores a tocar estos problemas en cualquier forma que pudieran.

En una entrevista con el crítico E. Márceles Daconte (1984), el autor M. Galich, al referirse al compromiso del dramaturgo latinoamericano, alude a la obra de Pirandello para decir que al fin se habían encontrado "*muchos personajes que*

no tenían autor: la verdadera condición de los campesinos y obreros de las fábricas, la penetración imperialista, la represión política, el desempleo, la explotación y la miseria" (p. 60).

De estas opiniones se puede inferir que este teatro en América Latina puso su énfasis en los cambios políticos que debían efectuarse en el seno de sus sociedades. Estéticamente, la confusión que se ha creado entre lo político y lo socio-económico, indica que existen opiniones que lo ven desarrollarse por un camino estrecho de clara orientación ideológica, en general realista, profundamente comprometido, cuya expresión es un mensaje político directo -o indirecto, cuando la censura no se lo permite- y muy vinculado al contexto latinoamericano.

Debido a que la intelectualidad del continente se ha presentado con una ideología de izquierda, la inspiración marxista se utilizó en el arte y en el teatro. En esto no se hace más que dar una visión estética que intenta relacionar estructura y técnica dramática con un momento histórico, siguiendo lo expresado por L. Goldman (1968): de que "*toda gran obra literaria o poética es un producto social y no puede ser comprendida en su unidad sino a partir de la realidad histórica*" (p. 65). Es decir, que el "*cómo*" y el "*por qué*", dentro del contexto de América Latina, es una apreciación directa de su caracterización artística.

En 1978, J. Monleón planteaba otra dimensión de este teatro político continental al hablar de "*teatro y revolución*", descubriendo en el teatro latinoamericano una fuerte formulación de carácter revolucionaria, ligada en sus contenidos, organización y

relación con el público a un vasto proceso de transformación social, derivado directamente de las influencias de la Revolución Cubana que estimulaba esas transformaciones y del reemplazo de la imitación europea por lo autóctono. De aquí surgirían grandes impulsos por hacer un teatro muy politizado, popular, implantándose la creación colectiva de obras, en lo cual el mismo Monleón observó una "ceguera ideológica" unida a un "idealismo europeo", con lo cual concluía que éste era un teatro político "falto de madurez política y voluntarista" (pp. 26-29).

En América Latina son numerosos los autores que podrían inscribirse en el denominado teatro político y desde hace mucho tiempo atrás. Así, por ejemplo, R. Usigli ha desarrollado el tema de la hipocresía política, desde 1937, y luego otros autores como R. Marqués, quien ha planteado la situación de Puerto Rico, en 1957, o E. Wolff, quien ya en 1962 planteaba los temores de la clase media chilena ante una posible revolución. Sin embargo, no será sino hasta los años setenta cuando esta tendencia se hace predominante, especialmente con la aparición de las llamadas "3B del teatro latinoamericano": Buenaventura, Boal y Brecht.

3.1. Enrique Buenaventura

Cuando el teatro colombiano moderno comienza a formarse, en los años cincuenta, este autor ya publica su primera obra, **El monumento** (1958), y varios artículos sobre Brecht en la Revista Mito. Durante estos años inicia su

trabajo en el Teatro Escuela de Cali, siendo su director desde 1958 y convirtiéndolo en el mejor grupo profesional.

En su poética se le reconocen varias etapas, entre las que destacan una primera, de experimentación con fiestas tradicionales y religiosas, en una orientación que se podría definir como de "ir hacia el pueblo" y de la que quedan obras como **Tío conejo zapatero** (1957) y **En la diestra de Dios padre** (1958); en esta etapa comienza a estudiar a Brecht, lo cual le ayudará en la escritura de la segunda versión de **En la diestra** (1959) y **Edipo Rey** (1959). En 1960 viaja a Francia en donde permanecerá dos años, hecho que marca su segunda etapa, en la cual dedicó a estudiar a Brecht a fondo y a escribir un teatro que denominó "útil y estético". Su tercera etapa se produce al regresar a su país en 1965; continúa con los clásicos, pero a partir de producir **Ubu Rey** (1968) comienza a alejarse de Brecht, en una etapa denominada de "nacionalización de los clásicos", que lo lleva a efectuar un fuerte cuestionamiento de las formas tradicionales de hacer teatro. Este es el momento en que comienza a trabajar con improvisaciones y la participación del grupo, época que marcará sus primeros intentos por hacer creación colectiva y de la cual quedarán obras como **La trampa** (1966) y **Los papeles del infierno** (1968), piezas que, con sus contenidos de crítica a la violencia, le producen su expulsión del grupo escuela. En 1969, inicia su etapa de búsqueda de un teatro político, popular y de profunda subversión política y teatral, para lo cual forma su propio grupo llamado Teatro Experimental de Cali (TEC). En 1970 produce **Soldados**, obra en la que se consolida su sistema de producción artístico, es

el momento en que la creación colectiva se esparce por toda América Latina y su nombre es reconocido mundialmente.

Soldados es la pieza objeto de estudio en esta investigación. El tema central de la obra fue tomado de la novela **Casa Grande**, de Cepeda Zamudio, inicialmente por el dramaturgo J. C. Reyes que se interesó por el problema ocurrido en la zona bananera y al que E. Buenaventura consideraría luego como el "*epicentro de la cultura colombiana*" asociado a la violencia del país y que ha sido tomado también por otros escritores como J. Gaitán y el mismo García Márquez en **Cien años de soledad**. La pieza ha sido comparada con **Los Persas**, de Esquilo, en el sentido en que la historia es relatada en un proceso retrospectivo, entrando a profundizar en las contradicciones del sistema militar represivo.

E. Buenaventura y el TEC efectuaron cambios al texto original y diseñaron su montaje, propuesta que abrió la obra dando una visión amplia que incorpora a todos los sectores directamente involucrados en aquellos hechos.

Soldados ha sido considerada una de las obras más exitosas del repertorio del TEC. Ha sido presentada en Bolivia, referida a la muerte de guerrilleros ocurrida en La Paz y ante la que el gobierno se negaba a aclarar los hechos en 1970. Además, en el Festival de Nancy (1971) -en su segunda versión-, en el IV Festival de Manizales (1971) -en su tercera versión-, en el Festival de Teatro de México y de Teotihuacán -en su cuarta versión-, en 1975, y luego, ese mismo año, se presentó su quinta versión en el I Festival del

Nuevo Teatro, en Colombia, versión definitiva pero no final, que ha seguido presentándose hasta los años ochenta.

La obra, en un sólo acto compuesto por siete cuadros, presenta el relato cronológico de la huelga bananera ocurrida el 5 y 6 de Diciembre de 1928. Sus personajes son: *Soldados 1 y 2*, sin identificación, quienes representan a las fuerza militares; *Boga*, remero que conduce el planchón por el río Magdalena hacia la zona bananera; *Tamborilero*, quien con sus sonidos da el ambiente militar, sonoro, marcial. Completan esta panorámica el coro de todos los actores en determinados parlamentos, otros personajes citados como referencias, pero que son actuados por estos ya mencionados, desdoblándose en hermano, en campesino, obrero, Presidente de la República, ejecutivos de la *United Fruit Co.*, inspector del trabajo o miembros del Consejo de Guerra.

La pieza se inicia con un ambiente militar producido por órdenes e instrucciones militares (en *off*) que todos los actores ejecutan, hasta que en un momento dado se interrumpe como un corte para que el coro presente la obra: "*¡Soldados! Historia de una huelga*" (Buenaventura et al., 1977, p. 163; en adelante, cuando se cita la obra sólo se presentará el número de página correspondiente). De inmediato se inicia un diálogo entre los soldados, a través del cual se conoce la historia de la *United Fruit Co.* y el desarrollo de un eje secundario, cual es la búsqueda de un hermano menor de uno de los soldados que se ha ido a trabajar a las bananeras. Con esto ya se conoce el asunto de la pieza -y también su final-, por lo cual el resto se dejará para explicar el cómo y el por qué de aquellos sucesos.

Primero, se conoce la historia del ejército colombiano, el ambiente laboral existente en aquel tiempo, combinando los personajes en escena, los cuales se dirigen directamente al espectador:

Soldado 1: (Al público) *Se estaba formando por primera vez en el país, un ejército regular, una institución armada para defender la patria y la bandera.*

Tamborilero: *¡Vas a ser soldado! ¿Sabes leer?*

Soldado 2: *No señor.*

Boga: (Al público) *Las primeras grandes huelgas habían estallado contra la Tropical Oil Company en Barranquermeja. Se reclutaban campesinos para reprimir a los obreros.*

(p. 165)

Luego, la obra relata la historia de la *United Fruit Co.* desde su fundación en los Estados Unidos, asociándola a todas sus agencias en los países centroamericanos, en un deseo de internacionalizar la visión del problema. Este primer cuadro finaliza exponiendo la situación general del país en ese año, "*decididamente por la senda del progreso*", según documentos oficiales que recogió el TEC.

Los siguientes cuadros relatan el traslado de los militares a la zona bananera para terminar con la huelga

declarada. Aquí se conoce el pliego de peticiones de la Unión Sindical de Trabajadores de la Compañía. Sigue el cuadro denominado *El Trabajo*, en el cual los soldados son llevados a trabajar a las plantaciones, en lugar de los obreros en huelga. Aquí, la pieza intenta dar una relación solidaria obrero-soldado, aspecto ideológico ya comentado por el propio Buenaventura con anterioridad y que fija los límites de esta contradicción. Primará la opinión de los empresarios, para quienes los obreros pretenden desmoralizar las filas uniformadas. En este cuadro, los soldados entonan la única canción que presenta la pieza, "*Soldaditos al cuartel*", que pone en duda un castigo militar.

El siguiente cuadro, *La Estación*, entrega mayor información sobre las propiedades de la Compañía, dando una visión regional del problema. Aquí también se informa, por boca del inspector del trabajo, de una disminución de las exigencias de los huelguistas, a causa de lo cual sería luego destituido de su cargo.

Ya la acción se acerca al final de los acontecimientos, los soldados llegan al Pueblo que se encuentra vacío y se anuncia el próximo cuadro, *La Masacre*, en donde se relatan en detalle los hechos que ocurrieron en ese día, tanto de parte de los militares, como de los obreros y del Presidente de la República. Este es el cuadro crucial de la obra. *Tamborilero* anuncia que el ejército ha otorgado cinco minutos para que los obreros se retiren, tiempo insuficiente para mover a tres mil quinientas personas, mientras el mismo *Tamborilero* efectúa el recuento del tiempo que va quedando.

El siguiente cuadro relata, por parte de los soldados, las desgraciadas escenas ocurridas en esa fecha. También se conocen las felicitaciones del gobierno al ejército, los ascensos y los consejos de guerras para los desertores y las pérdidas de los obreros -impuestos, alza de alimentos, expropiaciones de sitios de reuniones, juicios militares, incendios y saqueos-. Además, se relata el epílogo de la historia: derrumbe de la hegemonía conservadora en el poder, los liberales logran anular algunas penas, la compañía hace concesiones, la legislación laboral a partir de entonces reconoció el derecho a huelga y a la formación de sindicatos. *Boga* concluye la obra con una reflexión colectiva que pone en manos del espectador: "*Nosotros también esperamos que el pueblo recoja las enseñanzas útiles que él cree que puede recoger de este episodio*" (p. 194).

El análisis de los cuadros muestra con claridad que se trata de una obra con un componente ideológico fuerte y bien estructurada. El concepto de teatro épico, es decir, narrativo, presentado en cuadros progresivos, con un escenario activo y con un desarrollo dialéctico, no deja dudas acerca de que ha sido bien interpretado por E. Buenaventura. Complementan esto, los aspectos relativos a historiar la escena, dar información - que en este caso es muy profusa- y ser didáctico.

Este episodio de la historia política colombiana, que en su esencia se ha dado en toda Centroamérica y que, en general, también incumbe al resto del continente, sin dudas, presenta al espectador una dialéctica, compleja en apariencia, pero muy clara en sus componentes fundamentales: alrededor de un conflicto huelguístico se forma un triángulo que tiene

como vértices: (a) gobierno-partidos-ejército, (b) Compañía-relaciones centroamericanas y colombianas, y (c) obreros-apoyo local.

Todas estas relaciones estuvieron comprometidas en la huelga y aparecen en la obra en los diferentes cuadros y conflictos: complot subversivo y asociaciones políticas para los primeros dos grupos y pliego conflictivo para los obreros. De modo que, en su estructura dramática profunda, lo que se manifiesta es una gama compleja de relaciones en desarrollo de estos grupos y conflictos, todos documentados y que constituye un valor testimonial real que el teatro presenta a sus espectadores como parte de su espectáculo. La conclusión queda de parte de la audiencia, aun cuando es claro que la intencionalidad del autor es poner en claro el punto de vista de los obreros bananeros, pero sin manipular la información histórica, por cuanto es un caso claro de injusticia e inequidad social que no resiste análisis.

Desde el punto de vista ideológico, es muy interesante observar que también se entra a analizar la acción espontánea y caudillista que parece haber realizado la dirigencia obrera. Su significado histórico queda muy bien explicado: el derrumbe conservador, pero también una derrota obrera que ocasionó la muerte de numerosas personas. En definitiva, en lo político, posibilitó el acceso de la pequeña burguesía al poder, sin compromisos con el pueblo, libre para negociar el futuro del país. Igualmente, esta lección llevó a una mejor organización de las bases y en 1930 se funda el Partido Comunista, eje ideológico del cual pareció carecer la huelga. Desde este punto de vista, es una crítica marxista al anarquismo

que dirigió el movimiento. El mismo autor supone que, si hubiera existido una orientación claramente comunista, la situación habría sido diferente, como lo expresa al decir que *"si la menor influencia leninista se hubiera hecho sentir, la estrategia de la compañía imperialista y de la burguesía terrateniente militarizada hubiera sido develada"* (Buenaventura, 1973-74, p. 34).

No obstante lo señalado respecto al desarrollo de los cuadros, hay que hacer notar que la obra sigue un ordenamiento lineal, progresivo según los hechos históricos del problema, pero la línea argumental de la ficción no aparece clara y sus ejes secundarios se confunden en medio de voces de mando, cambios de los personajes y lecturas de documentos que sólo se relacionarán al momento del desenlace social real y no de una culminación teatral, es decir, los elementos de argumento, tiempo y personajes están como en un rompecabezas y sólo se encuentran en el enfrentamiento social, prevaleciendo la historia y el tiempo histórico. Al presentarse en París, en 1971, el diario **Le Monde** la clasificó como una obra *"misionera y demagógica"*, a lo que E. Buenaventura respondió: *"nosotros no nos dirigimos a minorías, así pues, debemos escoger aquellas que son susceptibles de cambiar la sociedad"* (Corveiras, 1971, p. 67).

En esto el autor ha sido sumamente claro al referirse a la función que le asigna al teatro, no sólo de entretener, sino de dejar un documento que tiene un contenido de clases, *"una clase necesita una historia y eso es lo que nosotros los artistas podemos darle al pueblo, un sentido de su historia"* (Buenaventura, 1973-74, p. 29).

Como se ha señalado en páginas precedentes y en el Capítulo Primero de esta investigación, en el montaje de estas obras se da mucha importancia al movimiento actoral, en quien recae la mayor responsabilidad de su propuesta, habida cuenta también de que este montaje es muy simple y sólo se basa en una escenografía limpia, blanca y en un vestuario mínimo, aspectos que insinúan la característica de sus personajes. Por estas razones, la puesta en escena se ha estructurado como un montaje de acciones contrastadas que se yuxtaponen y esto ha requerido de un código gestual preciso que sigue los señalamientos del *"gestus social"* brechtiano. De acuerdo con esto, la obra pone de manifiesto la expresión que producen las diferentes relaciones sociales involucradas, como por ejemplo, en el diálogo de soldados sobre la corrupción que se produce en el interior del ejército, cuando analizan los riesgos que trae consigo el prolongar la huelga y cuando ellos mismos se encuentran representando los roles de obreros.

Este es un teatro político muy reconocido en el continente, considerada obra fundamental del TEC y del movimiento teatral moderno en su país. Presentado en un seminario efectuado en Estados Unidos, un profesor que manifestó su desacuerdo con la obra se refirió a ésta expresando que *"eso no es teatro"*, a lo cual E. Buenaventura replicó recordando una conocida frase de Brecht: *"no será teatro, será teatro"*, poniendo en evidencia las dos formas diferentes de concebir el teatro, una opresora y la otra liberadora (Pianca, 1984).

Para finalizar, parece justo recordar las palabras con que algunos estudiosos del teatro continental se han referido a E. Buenaventura y su teatro político: J. Monleón (1971) lo ha llamado "*el autor y el más importante hombre de teatro que jamás ha dado Colombia*", P. González (1984) lo ha calificado como el "*padre del teatro colombiano*" y J. L. Barrault, al felicitarlo en París en 1971, le señaló que su teatro "*está muy próximo al teatro en que yo creo. Un teatro que recrea la vida, una llamada al ser humano y a su imaginación por medio de la autenticidad*" (Corveiras, 1971). Significativos elogios para un dramaturgo latinoamericano que ha ayudado a desarrollar una propuesta experimental propia.

3.2. Augusto Boal

Dramaturgo brasileño (n. 1931), es además, director y teórico del teatro latinoamericano. En su vida artística se le reconocen tres etapas bien definidas:

(a) Una primera etapa estudiantil (1950-56), en la cual se dedica a estudiar el teatro negro y la cultura brasileña. Luego viaja a los Estados Unidos para hacer un postgrado en su especialidad, química, y este es el momento en que toma clases de teatro con J. Gassner y se inicia como director de escena.

(b) Su segunda etapa (1956-70) abarca un período desde su regreso a Brasil, en el cual se incorpora como director del Teatro Arena de Sao Paulo. En esta función organiza el

Seminario de Dramaturgia, que ha sido la fuente desde donde se iniciaron muchos de los nuevos dramaturgos como G. Guarnieri, O. Viana Filho y él mismo. Además, profundiza la práctica actoral formando un laboratorio de interpretación. En 1960, comienza su carrera como autor dramático con su obra **Revolución en América del Sur**, que se constituyó en un éxito, y luego escribirá una versión de **La Mandrágora** (1962), de cuyo estudio surgiría su tesis para sus posteriores escritos sobre el *Teatro del Oprimido*. El golpe de estado de 1964, que lleva al país a una fuerte dictadura militar, trastoca las actividades del Teatro Arena, censura sus obras y las actividades de Boal terminan siendo prohibidas. Es detenido, torturado y forzado a salir al exilio.

(c) Y esto último inicia una tercera etapa (1971-85) en el exilio, en la cual se produce la síntesis teórica de su experiencia teatral en ensayos sobre el teatro popular, escribe su obra **Torquemada** (1971), viaja por Argentina, Chile, Perú y Ecuador, luego se traslada a Portugal y a Francia, lugar este último en el que establece el Centro de Estudios y Difusión de Técnicas Activas de Expresión Pública. Escribe una novela, **Milagro en Brasil** (1979) y su pieza teatral **Murro em Punta de Faca** (1978). En 1985 regresa a Brasil y se desempeña como director de un grupo de teatro y en actividades culturales.

Sus aportes al teatro latinoamericano han sido múltiples. Como dramaturgo seguirá las tendencias de Brecht, aunque propone importantes modificaciones a la estructura épica, como es el llamado "*sistema comodín*", forma de relator-actor

que aparece en sus obras **Arena conta Zumbi** (1965) y **Arena conta Tiradentes** (1967), que también participa en la acción dramática y que, en cierta forma, modera la reflexión del espectador. Su aporte teórico se manifiesta en su **Poética del oprimido** y en la práctica del teatro popular, en el cual abrió nuevos conceptos y formas de actuar. Su paso por el Teatro Arena hace cambiar fundamentalmente la orientación del teatro brasileiro al romper con la influencia europea y promover autores y actores nacionales. Lo que más llama la atención a los estudios sobre su obra es la profunda experimentación que realizó en el teatro político, que lo llevará a crear innovaciones como la denominada Teatro Periódico o Teatro-Foro y a estudiar los medios de producción teatral, en donde se integran actores y no actores en un trabajo múltiple.

En sus ensayos teóricos, demuestra a través de cuatro momentos en la historia del teatro. -**La Poética** de Aristóteles y otras obras griegas, **La Mandrágora** de Maquiavelo, la teoría del drama de Hegel y la obra de Brecht-, que éste es siempre político y que en todos esos momentos predomina el factor ideológico. De aquí surgirían sus propuestas del *Teatro del Oprimido* y las técnicas del Comodín, como base de su teatro político. Todas ellas se dirigen a combatir la opresión, de cualquier tipo que sea, incluyendo el machismo y otras formas opresivas.

Torquemada, obra objeto de esta investigación, fue escrita en sus inicios en la prisión solitaria del DOPS, FI (FUNDAO), el día 10 de febrero de 1971; continuada entre el 10 de marzo y el 8 de abril, en el Pabellón I, celda 3 (celda

Mario Alves) del presidio Tiradentes, Sao Paulo, y terminada el 2 de noviembre en Buenos Aires, Argentina. Consta de un prólogo y dos episodios, los cuales a su vez se subdividen en múltiples cuadros.

El espacio de acción de la pieza representa una celda amplia, de tal modo que puede presentarse en cualquier sitio abierto o sala de teatro. Sin embargo, los actores se vestirán sin uniformes carcelarios, puesto que se trata de presos políticos. Aunque su autor recomienda utilizar un estilo realista, esto queda abierto a cualquier posibilidad. Los actores intercambian sus personajes en cada cuadro, sin repetirse y de acuerdo con Boal, cada personaje debe tener su "*máscara de comportamiento*" -movimientos, voz, etc.- que se mantiene durante la representación y que constituye, sin duda, una instrucción para establecer el concepto del "*gestus social*" brechtiano (Boal, 1972, p. 66; de aquí en adelante, al referirse a la pieza, sólo se anotará el número de la página correspondiente).

El Prólogo, formado por siete cuadros, se inicia con el tema de la tortura que realizan algunos frailes sobre la persona del dramaturgo. A éste se le acusa de difamar al país en el exterior: "*difamas, porque cuando te vas al exterior dices que en nuestro país hay tortura*" (p. 73). Y no saldría de prisión hasta que confesara esto. Por supuesto, hay un momento en la tortura en el que el dramaturgo, aún sin entender nada, decide confesar:

Dramaturgo: Yo confieso que escribo obras de teatro. Sólo eso. Puede ser

que no les guste eso a ustedes, y yo creo que no les gusta, pero son obras de teatro. Acá hay censura.

Bajito: (Indignado) ¿Adónde? ¿Acá? ¡¡¡!!! En nuestro país???! Esto es una democracia. ¡Dale! (Shok)

Barba: Sí, claro que hay.

Bajito: Hay y no hay. Depende de las cosas que uno diga. Para unos hay censura, para los subversivos como tú, pero si no dices nada malo ¡no hay censura!

(p. 77)

Con esta definición, que abre las puertas de la represión y de la violencia, no hay argumento que pueda ser convincente. Por el contrario, cualquier cosa es considerada prohibida y, por tanto, subversiva, incluso un tango como "Cambalache", sobre el que *Barba* explica en qué consiste lo subversivo: "porque cuando ustedes, subversivos, dicen que 'el mundo fue y será una porquería', ustedes se refieren a nuestro mundo cristiano y occidental ¡ustedes nada dicen de los sucios comunistas de mierda!" (p.81).

El dramaturgo queda extenuado luego de este ejercicio de tortura al que es sometido por unos treinta minutos y la escena cierra presentando lo que será la situación en adelante:

Barba: Después vas a quedar peor
(Le tiran agua al dramaturgo) Ahora, si

quieres, puedes escribir. Ahora sí que lo puedes escribir. Si quieres escribir cómo son los interrogatorios, ahora sí, ya los conoces. Pero esto de hoy... bueno... esto fue un refresco, nada más. Mañana habrá más.
(p.84).

Aquí quedan condensados varios de los aspectos conceptuales de la obra. De partida se plantea una situación real de la vida diaria para esa época; se podría decir que es un relato pormenorizado de un dramaturgo que, luego de vivirlo, lo llevó al papel. Pero la obra reclama su dimensión ficcional, imaginativa, política, que A. Sartre (1972) denomina "de la imaginación dialéctica" y que, siguiendo la línea estética y la proyección política proveniente de Piscator y que se continuó en el teatro documental, se amplía en este caso a la imaginación fuera de lo estrictamente documentario. Esto se corrobora con lo expresado por el mismo Boal al inicio del Prólogo, cuando adelantándose a una posible interpretación testimonial de la pieza, la concibe expresando que "nunca se puede decir que una obra de arte sea la transcripción exacta de la realidad; esta es una obra de arte, pero pretende ser lo más exacta posible. No fue así como sucedieron las cosas... pero casi" (p. 67).

Lo que ocurre es que la imaginación no es una sólo para todo el mundo y, en cada persona, ésta tiene sus propias bases y objetivos. Además, los artistas saben que en el realismo hay una cuota de imaginación importante que da la

magnitud de una obra de arte, que no se encubre en un realismo mal entendido. Y lo que ocurre, en definitiva, es que la obra tiene una forma específica de incorporar la imaginación a la lucha política. Esta es la interpretación que debe darse a esta expresión de la realidad represiva del dramaturgo-personaje: la imaginación del dramaturgo-artista. A. Boal trató a la realidad desde un punto de vista revolucionario, para investigarla y cambiarla, transformarla. Esto significa que, incluso hasta la obra más naturalista -menos imaginativa- o la más combativa, se mueve en un plano específicamente diferenciado de las acciones políticas reales. Esta distancia se acorta cuando se tratan temas políticos o se intenta establecer comunicación directamente con la audiencia, pero esto no se deberá a que se prescindiera de la imaginación, sino a que se prescindiera de los medios tradicionales de creación dramática.

Esto lleva al segundo aspecto que se puede mencionar, cual es el tratar un tema como el de la violencia a través de un esquema en que se articulan poder-cambio revolucionario-represión. En esto, la posición del autor es, sin duda, que el teatro es un "*modo específico de intervención en la lucha revolucionaria*" de ese momento (Sastre, 1972, p. 9).

De esto es lo que se trata cuando en el teatro épico se habla de su estructura profunda; la otra, la estructura superficial, es la conformada por los aspectos formales de los cuadros, sus secuencias respectivas y sus características épicas. A su vez, habiendo quedado ya planteado en este prólogo el eje temático a discutir, el resto de la pieza se encargará de explicar las relaciones que posibilitan esta violencia represiva, sus principales componentes, las consecuencias que esto traerá y

las opciones que el teatro presenta a sus espectadores. Es decir, los por qué y los cómo. Y, por supuesto, la presencia del dramaturgo-personaje ya no será más necesaria, desapareciendo de aquí en adelante del resto de situaciones que se presentarán. Ya no habrá más un protagonista -ni héroe ni villano-. Los personajes se ponen al servicio del relato y el tiempo individual está en función del devenir histórico.

Así, el resto de los cuadros de este prólogo servirán para presentar un noticiero que entrega información sobre la situación general de Brasil en los años 1955, 1960 y 1964, es decir, los avances del período democrático que ahora se enfrenta a un período dictatorial. En efecto, el cuadro siguiente es el que presenta a la figura de *Torquemada* -el dictador, puesto por el Rey- con su nueva teoría del desarrollo, haciendo un experimento: "*permitir el desarrollo, el progreso y, al mismo tiempo, permitir que vivimos en un mundo de clase, y las clases no tiene que desarrollarse en forma pareja ... Estamos divididos en clases, tenemos que asumirlo. Hagamos nuestro el progreso y suya la esclavitud*" (p. 87-88).

Los cuadros siguientes presentan diversos tipos de situaciones de represión callejera, otro relata la vida en prisión y las exageraciones que se cometen, hasta que en el cuadro quinto, denominado Explicación, un actor se dirige al público para argumentar por qué se acusa a un preso de difamar la imagen del país, formulando diversas preguntas en busca de una respuesta que presione la conciencia del espectador: "*¿No sería eso crear la imagen de un pueblo cobarde y canalla, un pueblo que conoce la sangre derramada, un pueblo que la conoce y se calla? Aquel que*

sepa, sea lo que fuere lo que sepa, hable. Difaman a su patria los que callan sobre los crímenes de su gobierno, jamás los que hablan" (p. 108).

En el segundo episodio se volverán a repetir este mismo tipo de cuadros, pero ahora dentro del contexto de la dictadura dominante. Así, el noticiero cruzado destaca tanto los apoyos que comienza a recibir *Torquemada* como los hechos que conforman su violenta represión, luego una conversación entre burgueses con *Torquemada* en donde le tratan de explicar que la esencia del sistema es la libertad, a lo que éste replica con energía: "un poder no existe en esencia ... el poder se manifiesta en sus excesos ... Se aplica con blandura al pueblo dócil, con energía al amotinado ... Para defenderlos a ustedes, yo debo ejercer el poder. Contra todos" (p. 118). Y esto incluye a algunos liberales que, como *Paulo*, se atrevieron a discrepar de este poder, tratando de impedir algunas injusticias. En el cuadro cuarto se enfrentarán ambos, sin posible conciliación, y esto será fatal para *Paulo*:

Torquemada: ...Ahora tenemos un problema: el pueblo tomó conciencia de que el desarrollo de la ciencia hará que su trabajo rinda diez veces más, pero él no recibirá diez veces más, sino todo lo contrario. El no se conforma, quiere tomar por asalto los bienes de producción. Ese es el problema ¡Humana será la mejor solución!

Paulo: ¿La toma de los medios de producción?

Torquemada: No, no es eso. Esa sería la solución para el pueblo y no para la burguesía, que es la que nos interesa. Nosotros somos los hombres. Los demás son el pueblo ¡Paulo, no podemos ser liberales! ¡Tenemos que ver nuestra cara tal como es!

Paulo: ¿Y si ellos vencen?

Torquemada: Serán ellos los hombres y nosotros especies prehistóricas.
(p. 139)

Este episodio cierra con una discusión sobre las diferentes tácticas y estrategias que han utilizado los presos en su lucha política, en donde queda en evidencia la descoordinación que ha imperado y lo difícil que resulta llegar a una concertación.

Durante el tercer episodio se producirá el fin de *Paulo*, quien debe morir durante una tortura, mientras los valores de la bolsa van en continua alza, al comprobarse la "feroz pureza" de *Torquemada*, quien da amplias garantías para los negocios, impone autoridad, jerarquía y orden. Otro noticiero cruzado anuncia los logros económicos del gobierno, alternándose con las cifras que ha significado esta represión.

Llega el momento en que ya todas las diferentes alternativas, tanto para explicar la represión como para entender las estrategias de los presos, se han completado y

debe concluirse la obra. Para esto se presentan dos cuadros a modo de síntesis: uno, monólogo, en el cual *Torquemada* plantea la base de su sistema, y otro, en el que los presos dan su visión de la situación.

Torquemada pone de manifiesto su doctrina:

...Hicimos la demostración de que la esencia de un régimen está en sus excesos. El límite: esa es la esencia. Si el capital debe dar lucro, que sea el lucro máximo. Si existe lucha de clases, que sea sin cuartel...

Yo les mostré que nuestro sistema funciona perfecta y rápidamente, siempre y cuando funcione totalmente, sin contemplaciones. Y si funciona para nuestra ciudad, puede muy bien funcionar para otras ciudades, para otros países... No debemos permitirnos ninguna hipocresía. No existe crueldad moderada, crimen suave, muerte doliente: existe la que existe ¡Si hay guerra, que sea de exterminio!

(p. 174)

Por su parte, en el cuadro en que les corresponde a los presos expresarse, se manifiesta una situación opuesta: *"Torquemada nos mató. Torquemada nos mató, uno a uno. Algunos murieron de bala, otros de cobardía. Algunos*

murieron luchando, otros murieron de miedo. Todos se fueron muriendo. Pero, entre nosotros hay algunos que no están totalmente muertos. Entre nosotros hay algunos que con su boca pueden decir bajito: ¡yo estoy vivo!" Y todos los presos comienzan a salir de escena gritando *"¡yo estoy vivo!"* cada vez más desesperadamente. El autor indica, especialmente, *"y en verdad: ¡Ellos están vivos, todos, todos!"* (pp. 175-176).

Esta es la forma en que Boal ha visto el teatro político, y como ya se ha indicado previamente, es una obra que sigue su norma de combatir la opresión y de tratar de hacer un nuevo teatro. Según él, *"Brecht no basta para la lucha, la tarea social exige todavía más"*.

En este sentido, su propuesta ha estado dirigida a que la gente tome conciencia y pueda actuar libremente en situaciones reales, de ahí su expresión de que *"la acción dramática esclarece la acción real"*. Además, en su proposición sobre el *Teatro del Oprimido*, ha señalado que *"el espectáculo es una preparación para la acción"*. La pieza analizada es un digno exponente de estos postulados.

3.3. Matrices dramáticas del teatro político en Latinoamérica

Si hay algo que queda claro, luego del análisis de estas dos piezas, es que en ambas se da un compromiso muy fuerte y decidido, tal y como se señalaba en el inicio del capítulo, especialmente en lo relativo al sentido de la historia. En relación con esto, se debe insistir en las expresiones de J. P.

Sartre, quien escribió en 1964: "la literatura tiene la necesidad de ser universal... El escritor debe, por tanto, ponerse del lado de los más numerosos -de los dos mil millones que padecen hambre- si desea dirigirse a todos y ser leído por todos" (citado por Caute, 1971, p. 46).

Por otra parte, llama la atención que el estilo predominante sea el del realismo, el cual Brecht, hasta cierto punto, rechazaba por estar implícitamente involucrado en ciertas relaciones sociales predeterminadas, como eran las de la burguesía. El realismo ha tenido muchas definiciones modernas que han tenido en cuenta estas observaciones, avanzando hacia lo que se ha señalado como una caracterización de las actividades del pueblo relacionadas con la historia que viven, es decir, en las cuales el individuo no se presenta sólo o aislado, individualista, sino en un contexto social e histórico.

Esto se ha profundizado a partir de la influencia de la televisión que utiliza un estilo naturalista, que condiciona al personaje, por razones individualistas o psicológicas, haciendo que el enfoque realista sea más popular. En estas obras se ha utilizado un realismo de este tipo, pero en el cual se ha encubierto lo superficial y se ha enfatizado lo social y lo político del comportamiento humano. La fórmula que en definitiva soluciona este problema es la de poner mayor relieve a la realidad política de que se trate. Y estas han sido las técnicas que han utilizado estos autores en el continente.

En todo caso, la síntesis conceptual del teatro épico es más amplia y se refiere tanto a este aspecto del estilo no-naturalista, como a la necesidad de que el mismo no fuera ilusionista y que captara la atención crítica del espectador,

que además no fuera consumido como cualquiera otra entretenimiento, a pesar de su mensaje revolucionario, no catárquico, y que transitara por los circuitos independientes o aquellos que no cubre el teatro convencional. Esta visión, sin duda, está plenamente lograda en estos autores, aunque en sus técnicas no sigan exactamente los esquemas brechtianos. Por lo demás, como él mismo Brecht expresaba, la realidad cambia, lo que era popular ayer no lo es hoy, y lo que puede aplicar a la realidad europea puede no serlo para la de América Latina.

Otra de las características que presentan estas obras es la de ser muy directas, es decir, se dice exactamente lo que se quiere decir, sin enmascarar o confundir al espectador, con lo cual se evita lo ambiguo, no se oscurece el mensaje y la enseñanza debiera ser más eficaz. Esto en ciertos momentos pareciera ser un poco tutorial y dirigido, pero para un público político sería altamente esclarecedor. De aquí se pasa casi imperceptiblemente a la inmediatez de la acción dramática, factor asociado al primero, y que en estas obras es subrayado constantemente, bien porque los personajes se dirigen al público, bien porque los diálogos los involucran directamente en sus problemas.

El concepto brechtiano de teatro didáctico *-lehrstruck*, en alemán- es el que más ha desafiado a las estructuras tradicionales del teatro y se considera la base ideológica a partir de la cual se desarrollaría la teoría del teatro épico. En este aspecto, su gran valor residiría en la potencialidad que tiene para efectuar un teatro de intervención real o cultural. Esto se debe a que se relaciona el arte con una práctica social. Por eso los actores, muchas veces no profesionales, representan un doble rol como actores y como

espectadores e intercambian sus roles de acuerdo con las ideas de la obra, independientemente del efecto de distanciamiento.

Esto es lo que desafía a la estructura tradicional y es el aspecto en que más hacen énfasis las obras estudiadas. De aquí surgirían también las propuestas de A. Boal para realizar nuevas formas de teatro y los objetivos de E. Buenaventura para hacer de su teatro un documento de la historia de las mayorías. Es difícil que innovaciones formales las desplacen y estas obras parecen así difíciles de desarticular.

El mundo moderno vive una constante amenaza de violencia, muchas veces asociada a conflictos o a sistemas de gobiernos -caso de las dictaduras, Brasil como referencia de la obra de Boal o el caso de empresas transnacionales- cuyos peligros no han desaparecido. Estas obras, al tratar esos temas, tienen aún vigencia en su respuesta para intentar eliminarlos. Y a pesar de que hoy se promueve una democracia no violenta, pluralista, esto necesita mayor reconocimiento público, verdadero respeto por los derechos humanos y la eliminación de las injusticias y la equidad social, aspectos que subyacen en la estructura profunda de estas piezas y que, por tanto, en este plano, mantienen su vigencia.

Las matrices dramáticas de este teatro pueden manifestarse, conceptualmente, a partir de la estructura épica de estas obras, de sus componentes ideológicos presentes en su discurso escénico, de su referencialidad histórica y de su efecto didáctico, y además, por sus formas de actuar, especialmente la relativa al *gestus social* y por los elementos de epicidad presentes, tanto narrativos, literarios o ficcionales. En el cuadro siguiente se presenta esta matriz de caracterización:

MATRIZ DRAMÁTICA DEL TEATRO POLÍTICO (BRECHTIANO) EN LATINOAMÉRICA

CONVENCIONES	SOLDADOS	TORQUEMADA
ESTRUCTURA PROFUNDA	SI	SI
ESTRUCTURA SUPERFICIAL	PROGRESIVA	PROGRESIVA
ESTRUCTURA ABIERTA (FINAL)	SI	SI
DISCURSO IDEOLÓGICO	DE DENUNCIA	SUBVERSIVO
REFERENCIALIDAD	HISTÓRICA	HISTÓRICA
DIDACTISMO	CONCIENCIA	REVOLUCIÓN
ACTUACIÓN ÉPICA	SI	SI
PERSONAJE PROTAGONISTA	NO	NO
GESTUS SOCIAL	SI	SI
NARRADORES	SI	SI
CANCIONES	NO	SI
SLOGANS	SI	SI
DISCURSOS/ EXPLICACIONES	SI	SI
CARTELES	NO	NO
PROYECCIONES	NO	NO
TÍTULOS	NO	NO
FINAL CONOCIDO	SI	SI
TEATRO EN EL TEATRO	NO	NO
TEATRO FICCIONAL	SI	SI

Los cambios políticos experimentados en los años noventa, sin embargo, han afectado el concepto de este teatro, y es muy probable que él mismo esté todavía en franca transformación. Y si antes era muy discutible su concepto, como se observó al inicio del capítulo, hoy en día esto debería ser aún más agudo y más cuestionado.

¿Qué significa el teatro político hoy en día? Seguirá siendo un concepto teatral que se opone al del teatro convencional, porque intenta relacionarse con una esfera cultural diferente, cual es la política. Aquí yace la clave de su transformación ¿Qué tipo de relaciones establece el teatro con la política? Depende del tiempo. Si, como se ha inferido de este análisis, el teatro político también se entiende como un teatro comprometido en una serie de esas relaciones con la política, este tipo de teatro debería seguir siendo militante, identificado con una posición, alineado con una causa o una ideología.

Finalmente, se podría señalar que, como la izquierda es la única que utiliza este teatro, esto indica que sería un teatro clara y abiertamente comprometido con ideas avanzadas socialistas, porque hasta la fecha no se conoce un teatro político de derecha. Pareciera, entonces, que puede haber un teatro progresista, pero no regresivo, socialista pero no conservador, subversivo pero no conformista, revolucionario pero no reaccionario. Esto condiciona sus formas y contenidos en sus productos culturales, porque nadie discute el carácter político de las culturas.

Vistas así las cosas, Brecht, más que hacer un teatro político, lo que hizo fue desarrollar un política del teatro, un método de análisis, que permanecerá aunque sea revaluado. Hoy se vive una situación transitoria, a la cual esta investigación intenta hacer su aporte.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación, y tras un análisis detallado de las diferentes tendencias que adopta el teatro latinoamericano contemporáneo, se ha comprobado que la orientación de una dramaturgia del absurdo y otra política brechtiana han tenido una fuerte repercusión en la escena continental. Estas tendencias han sido adoptadas por numerosos autores con los cuales se configuran como tendencias relevantes del teatro de América Latina.

La adopción de estas tendencias en particular, entre tantas otras -o "ismos"- reconocidas, no debería explicarse como el deseo de un dramaturgo por situarse a igual nivel que las correspondientes tendencias europeas, dado que se evidencian claros signos de autonomía teatral en la dramaturgia latinoamericana que se han adelantado, incluso, al acceso europeo a estas mismas corrientes, como lo muestran los casos de V. Piñera, para el teatro del absurdo, y hasta cierto punto parecido, el de R. Usigli en el teatro político.

La explicación, por tanto, pareciera estar mejor fundada en la inquietud por desarrollar una estética consolidada, en la necesidad de dar una respuesta teatral a los problemas sociopolíticos que agobian la realidad continental, a un clima intelectual propicio y en la necesidad que, como artistas, tienen para expresar su visión del mundo -o su realidad- de la mejor formas que pudieran.

Los resultados obtenidos del análisis de las obras condujeron a la construcción de matrices dramáticas que caracterizan a estas tendencias y cuya observación indica que, en ambos casos -teatro del absurdo y político-, han desarrollado sus propios procedimientos y técnicas dramáticas, adaptadas a las condiciones y contextos propios de América Latina, manteniendo elementos comunes, dados por la unión que produce la cultura occidental y una cierta simultaneidad sincrónica que son inevitables.

En el caso de los autores del teatro del absurdo, sus obras parecen seguir preferentemente el modelo de la escuela parisina -especialmente a Ionesco y Beckett- aun cuando constantemente se están refiriendo a la situación latinoamericana, en particular a sus aspectos sociales y políticos. Además, el humor y la ironía son muy evidentes en el tratamiento de las situaciones, las cuales llegan incluso a ampliar significativamente el grotesco, recurriéndose en todas ellas a la utilización de recursos y efectos provenientes de la tradición escénica continental.

Tal como lo subraya G. Woodyard (1969), el problema central del absurdo en América Latina no reside en la angustia metafísica, sino que se presenta en la representación de una brutalidad en las relaciones humanas, individuales y

colectivas, de la cual derivan una violencia y un horror que enmarcan el contexto de la existencia.

En el caso del teatro político, las influencias del modelo brechtiano son decisivas y esto ha permitido al dramaturgo seguir esquemas que lo alejan de lo panfletario y superficial, para acceder a niveles estéticos aceptables en el tratamiento de problemas directamente vinculados a su realidad sociopolítica, como son los temas de la represión o los conflictos de trabajadores ilustrados en esta investigación.

Este modelo brechtiano se funda en una base ideológica incuestionable, de perfil marxista, con la cual se logra dar la difícil relación teatro-política. De esta forma, el dramaturgo puede enfrentar problemas que le apremian, actuales o con referencialidad histórica, y llevarlos al campo artístico, produciendo obras de teatro comprometidas.

Por esta razón, la estructura profunda de estas obras revela su preocupación por la realidad histórica o política que les preocupa y sus mensajes van encaminados a producir una toma de conciencia que, a su vez, podría derivar en un actuar en la realidad. De ahí que estas obras revelen claramente la relación dialéctica autor-obra-espectador.

La matriz dramática del teatro político en América Latina da cuenta de un discurso ideológico propio que se caracteriza por ser de denuncia o por invocar la subversión. El mismo se refiere con énfasis a la historia y entrega un saber revolucionario o de toma de conciencia de una realidad particular.

Como se puede corroborar en cualquier estudio sobre el teatro político, estas obras no son muy útiles en el corto

plazo como una táctica en política contingente, pero son inmensamente poderosas en el largo plazo en lo relativo al cambio de conciencia, lo cual sí tiene efectos políticos. Todas estas obras fueron escritas en los años setenta, época de gran efervescencia política en el continente y, posiblemente, ayudaron coyunturalmente a la solución de algunos problemas, pero su efecto final bien podría estar ocurriendo durante décadas posteriores, cuando en el continente se comienza a percibir un nuevo clima de democracia, de pluralismo y de inquietud por los problemas de inequidad social.

En el largo plazo, lo que interesa es el cambio de conciencia que, en términos culturales, debería manifestarse en una humanización gradual, cada vez mayor en número de personas que accedan a la cultura nacional y universal.

Miradas así las cosas, los resultados en estos veinte años son significativos. Basta sólo con comparar la presencia dramática de los años noventa para observar los cambios en las propuestas, en el lenguaje, en el nivel que ocupa el teatro y en la ampliación de la cultura para evaluar el desarrollo teatral. Es el cambio completo de un modo de vida el que se está modificando.

Bibliografía

Abreviaturas de publicaciones periódicas: RPA , Revista Primer Acto (España) LATR , Latin American Theatre Review (Estados Unidos) Hispania , Revista Hispania (Estados Unidos) Conjunto , Revista Conjunto (Cuba) TDR , The Drama Review (Estados Unidos)
--

Fuentes primarias

Boal, A. **Torquemada**. En: **Teatro latinoamericano de agitación**. Cuba: Casa. Colección Premio Casa de las Américas. Mención Teatro, 1972, pp. 63-176.

Buenaventura, E. et al. **Soldados**. Creación colectiva. En: E. Buenaventura, **Teatro**. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977 (5a. versión), pp. 163-194.

Chocrón, I. **Tric Trac**. En: I. Chocrón, **Teatro IV**. Caracas: Monte Avila Editores, 1990, pp. 101-189.

----- **Asia y el Lejano Oriente**. En: I. Chocrón, **Teatro IV**. Caracas: Monte Avila Editores, 1990, pp. 9-197.

Díaz, J. **El cepillo de dientes**. En: F. Dauster, L. Lyday y G. Woodyard (ed.), **9 Dramaturgos hispanoamericanos**. Canadá: Girol Books Inc., 1979, pp.63-120.

Fuentes secundarias

Albuquerque, Severino I. **Violent Acts. A Study Of Contemporary Latin American Theatre.** Michigan: Wayne State Univ. Press, 1991.

Apollinaire, G. **Les Mamelles de Tiresias.** París: Ed. du Belier, 1946.

Armstrong Mcless, A. "Elements Of Sartrian Philosophy". En: **Electra Garrigó. LATR 7/1 (1973): 5-11.**

Azparren Giménez, L. **El teatro venezolano y otros teatros.** Caracas: Monte Avila Ed., 1978.

-----"Sobre teatro y discurso abstracto". En: **Teatro en Crisis.** Caracas: Ed. Fundarte, 1987, pp.11-15.

-----"Triángulo", En: **El gesto de mostrar,** Zulia: Ed. Pancho El Pájaro. Univ. del Zulia - Soc. Dramática de Maracaibo, 1990.

Bentley, E. "The Pro And Con Of Political Theatre", En: **The Theatre of Commitment.** Nueva York: Methuen, 1967.

Brecht, B. **Brecht on theatre,** U.K. Methuen, 1964.

Buenaventura, E. "El teatro y la historia". En: **RPA No. 163-164 (1973-74): 27-35.**

Calabrese, Elisa. "Estructuralismo: pérdida o recuperación del sentido". En: Fernando García C., **Hacia una crítica literaria latinoamericana,** Buenos Aires: Centro Editor Latinoamericano, 1976, pp. 108-110.

Camus, A. **The Mith of Sisyphus.** New York: Vintage, 1985.

Caute, David. **The Illusion. An Essay On Politics, Theatre And The Novel.** U.K.:Andre Deutsh Ltd., 1971.

Corveiras D. Antonio. "París. TEC". En: **RPA No. 134 (1971): 65-68.**

D'Athayde, Tristan. **El existencialismo, filosofía de nuestro tiempo,** B. Aires: Emecé, 1951.

Dauster, Frank. "An Overview of Spanish American Theatre". En: **Hispania 50, No.4 (1967): 958-960.**

-----**Historia del teatro hispanoamericano. Siglos XIX y XX.** México: Ed. de Andrea, 1973.

de Toro, Fernando. **Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo.** B. Aires: Ed. Galerna, 1987.

del Saz, A. **Teatro hispanoamericano II.** Barcelona: Ed. Vergara, 1963.

----- **Teatro social hispanoamericano.** Barcelona: Ed. Labor, 1967.

Díaz, Jorge. "A la manera de algo que no se lo que es". En: J. Díaz, **Jorge Díaz.** Madrid: Taurus ed. 1967.

Eidelberg, N. **Teatro experimental hispanoamericano, 1960-1980. La realidad social como manipulación.** Estados Unidos: Institute For The Study Of Ideologies And Literature. Minneapolis, Minnessota, 1985.

El teatro latinoamericano de creación colectiva. La Habana: Casa de las Américas, 1978.

Esslin, M. **The Theatre Of The Absurd.** Nueva York: Anchor Books, 1961.

----- **Absurd Drama.** U.K.: Penguin Books Ltd., 1965.

----- **El teatro del absurdo.** Barcelona: Siex Barral, 1966.

----- "*Violence in Modern Drama*", En: **Brief Chronicles: Essays on Modern Theatre.** London: Temple Smith, 1970, pp. 199-214.

Goldman, Lucien. **El teatro de Jean Genet.** Caracas: Monte Avila, 1968.

González, Patricia. "*El evangelio, la evangelización y el teatro: El nuevo teatro colombiano*". En: **Conjunto** No. 61-62 (1984): 45-50.

Hallie, Philip. **The Paradox of Cruelty.** Conn.(U.S.A.): Wesleyan Univ. Press, 1969.

Hernández, Gleider. **Tres dramaturgos venezolanos de hoy: R. Chalbaud, J. I. Cabrujas e I. Chocrón.** Caracas: Ed. El Nuevo Grupo, 1979.

Hinchliffe, Arnold. **The Absurd.** Londres: Methuen, 1969.

Ionesco, E. **Notes and Counter-notes.** Londres: J. Calder, 1964.

Jameson, Frederic. **The Prison House Of Language.** Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1972.

Kayser, W. **The Grotesque In Art And Literature.** Gloucester: Peter Smith, 1968.

Kettle, A. **Shaw and Brecht.** U.K.: The Open Univ. Press, 1977.

Kirby, M. "*On Political Theatre*". En: **TDR** Vol. 19-2 (1975):129-135.

Lyday, F. L. y W. G. Woodyard (ed.), **Dramatists In Revolt. The New Latin American Theatre.** Austin (USA): Univ. of Texas Press, 1976.

Monleón, José. "*Diálogo con Jorge Díaz*". En: **RPA** No. 69 (1965):32-37.

----- "*Manizales. Documento del teatro latinoamericano*". En: **RPA** No. 138 (1971):8-17.

----- **América Latina: Teatro y Revolución.** Caracas: Ed. Ateneo, 1978.

Nadeau, M. **Historias del surrealismo.** B. Aires: Ed. Santiago Ruedas, 1948.

Neglia, E. G. y Ordaz, L. **Repertorio selecto del teatro hispanoamericano contemporáneo.** Estados Unidos: Centre For Latin American Studies. Arizona State Univ., 1980.

Nietzsche, F. **The Birth Of Tragedy.** Nueva York: Random House, 1967.

----- **The Gay Science.** Nueva York: Random House, 1974.

- Perales, Rosalina. **Teatro hispanoamericano contemporáneo, 1967-1987**. Vol. 1. México: Grupo Editorial Gaceta, S. A. Col. Escenología. 1989.
- Pianca, Marina. *"El teatro latinoamericano frente a la historia: 1959-1980"*. Ph. D. Diss. Univ. of California, Los Angeles, 1984.
- Piñera, Virgilio. *"Piñera teatral"*. En: **Teatro Completo**. La Habana: ed. R. 1960.
- Piscator, E. **El Teatro Político**. México: Col. Expresiones. Serie Teatro, 1976.
- Quanchenbush, Howard. **Teatro del absurdo hispanoamericano**. México: Patria, S.A., 1987.
- Rodríguez Sardiñas, O y C. M. Suarez Radillo, **Teatro selecto contemporáneo hispanoamericano**. Madrid: Escelicer, 1971.
- Sastre, Alfonso. *Prólogo*. En: **Teatro latinoamericano de agitación**. Cuba: Casa. Col. Premio Casa de las Américas. Mención Teatro, 1972.
- Solórzano, C. **El teatro latinoamericano en el siglo XX**. México: Ed. Pormaca, 1964.
- Styan, J. L. **Modern Drama In Theory And Practice**. Vol. 2, U.K.: Cambridge Univ. Press, 1981.
- Wellwarth, George. **Teatro de protesta y paradoja**. Madrid: Alianza Ed., 1974.
- Woodyard, G. *"The Theatre Of The Absurd In Spanish América"*. En: **Comparative Drama**. Vol. III, No. 3 (1969): 183-192.

- "Toward a Radical Theatre in Spanish América"*. En: Harvey L. Johnson and Philip B. Taylor (ed.) **Contemporary Latin American Literature**. Houston: Univ. of Houston, 1973, pp. 93-102.
- "Jorge Díaz And The Liturgy Of Violence"*. En: L. Lyday and G. Woodyard (ed.), **Dramatists In Revolt**. 1976.
- Zalacaín, D. **Teatro absurdista hispanoamericano**. España: Ed. Albatroz Hispanófila, 1985.