

Introducción al teatro del siglo XX

Tendencias teatrales del siglo XX

Comencemos por delinear las grandes tendencias teatrales del siglo XX. Castelao afirma que “se ha tornado un lugar común destacar las dificultades que entraña la presentación de un panorama totalizador del teatro de la actual centuria [esto es, del siglo XX] en virtud de que, en muchos casos, resulta hartamente engorroso identificar las corrientes estéticas a las que se afilian los escritores”¹. Para ello, encontramos un simplificado esquema de las cuatro líneas que traza Rest², bastante representativo de los intentos taxonómicos que se han intentado hacer.

(a) Neorrealismo.

El uso que hace Mirlas (y luego Rest y Castelao) del término “neorrealismo”, tal como lo entienden los autores, vendría a ser la pervivencia del realismo decimonónico (XIX) en el siglo XX, con alguna modificación de sus principios básicos (“fidelidad expositiva e intención enjuiciadora”³). Castelao afirma que el realismo contenía dentro de sí el germen de su disolución, por la contradicción inherente a ambos principios que señaló Adorno: si la intención es enjuiciadora, la obra no puede crear la ilusión de un mundo perfecto⁴. Eso explicaría el alejamiento gradual del verismo escénico en autores como Henrik Ibsen (hacia el simbolismo) o August Strindberg (hacia el expresionismo).

Para comprender el neorrealismo dramático es necesario remontarnos a fines del siglo XIX cuando, en París, surge el Teatro Libre de André Antoine. Aplicando los principios del naturalismo de Zola, Antoine procuró dar al teatro más verosimilitud, evitando la declamación, la convención y la exterioridad.

Análogos propósitos tuvo el surgimiento del Teatro de Arte en Moscú, surgido de la asociación entre Danchenko y Stanislavski; pero muy pronto, el Teatro de Arte, evolucionó del verismo estricto (se dice que Danchenko dirigió una expedición a Roma antes de representar *Julio César* de Shakespeare) a lo que D’Amico llama el “naturalismo espiritual”: se trata de un teatro “de atmósfera”, que “procurara comunicar un clima al público y expresar estados de ánimo”⁵. El arribo a esta nueva concepción del realismo fue un proceso dialéctico entre la puesta en escena de ambos directores y la escritura dramática de Anton Chejov, a quien Mirlas considera el dramaturgo más influyente del siglo XX.

Mirlas, por su parte, identifica esencialmente al neorrealismo con la escuela norteamericana: Eugene O’Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller, Thornton Wilder. Y esto a pesar de que se alejen enormemente del verismo escénico. Cabría preguntarse en qué medida puede ser útil el término “realismo” para calificar obras cuyos personajes usan máscaras (*El gran dios Brown*, de O’Neill), obras en que una familia convive con animales prehistóricos (*The skin of our teeth*, de Wilder, traducida como *Salvarse raspando*, o *A duras penas*), u obras con permanentes saltos en el tiempo (como la paradigmática *Muerte de un viajante*, de Miller).

¹ Castelao, Estela. *Eugene O’Neill y el teatro del siglo XX*. Montevideo: Casa del Estudiante, 1987; pág. 10.

² Rest, Jaime. *Novela, cuento, teatro*. Bs.As.: CEDAL; 1971.

³ Castelao, E., *op.cit.*, p. 9.

⁴ Citado por Bürger, P. *Teoría de la vanguardia* (trad. Jorge García). Barcelona: Península, 1997; pág. 155.

⁵ D’Amico, S. *Historia del teatro universal*. Tomo III. (Trad. J.R. Wilcock). Bs.As.: Losada, 1955; pág. 30.

(b) Teatro poético.

Mirlas habla de un “teatro de clima poético”, y lo identifica con nombres tan distantes como Federico García Lorca, Jean Cocteau, Paul Claudel. No nos es dable hablar de una corriente; ni siquiera podemos decir que formen un movimiento. Tan solo los une la vaga tendencia de abandonar deliberadamente “el ilusionismo realista, en procura de procedimientos más imaginativos, como lo demuestran el retorno al empleo del verso y el rechazo del prosaísmo extremo en que había caído la representación de la vida cotidiana”⁶. Por otra parte, hay en el teatro poético un claro intento por integrar al espectáculo recursos musicales, líricos y plásticos.

(c) Teatro de la incomunicación.

Tal es el curioso mote que da Jaime Rest a una amplísima serie de autores de signo tan diverso como Pirandello y Sartre, que guardan el rasgo común de mostrar la incomunicación humana, *acaso el gran tema del siglo XX*. El tema de la incomunicación humana no está ausente de los autores norteamericanos que más arriba calificamos de “neorrealistas”. Deslindemos un poco más. Podemos distinguir:

(i) Un **teatro vanguardista**, que tiene sus expresiones más representativas en *Ubu rey* de Jarry (1896) y *Las mamás de Tiresias*, de Apollinaire (1917), obra que dio origen al término “surrealismo”. En este cajón entraría la veta teatral del dadaísmo, “que ha rechazado cualquier consideración técnica, que ha rebajado la primacía del texto en el teatro y ha restablecido el espectáculo sobre nuevas bases, que son, en pocas palabras, las relaciones directas entre el autor y el espectador”, según dice un enfurecido Béhar⁷.

Párrafo aparte merece “el teatro surrealista, que domina en Francia entre 1917 y 1940”, con Antonin Artaud y su *teatro de la crueldad* a la cabeza del movimiento⁸. Según Uscatescu, la línea inaugurada por Artaud tiene como fuentes a Séneca y Shakespeare, con quienes “el teatro vuelve a una realidad esencial, al mundo de las cosas mismas. Ellos encarnan el teatro de la crueldad, que implica una reducción ontológica de la idea misma del teatro. Hacen del teatro ‘una realidad en la cual se puede creer’, como sostiene Antonin Artaud”.

Acaso sea este el lugar para mencionar al teatro postexpresionista de Georg Kaiser, y acaso al esperpentismo de Valle-Inclán (que delata influencias expresionistas, en su intención de reflejar la realidad en espejos cóncavos).

(ii) Un **drama relativista** caracterizado por “el desdoblamiento de la realidad en dos planos y la concepción del yo como una sucesión de momentos diferentes o una coexistencia de personalidades simultáneas”. Castelao habla de un “teatro de la personalidad múltiple”; la etiqueta parece excesiva, ya que nos estamos refiriendo en realidad a un solo autor de peso, Luigi Pirandello. Según Uscatescu, el teatro de Pirandello es el único en todo el siglo que se sustrae al sentimiento de crisis generalizado: “Todo el caleidoscópico mundo del teatro de lo absurdo puede encontrar un parentesco, un eco, una inspiración más o menos lejana en el suyo. Y sin embargo, su teatro siempre vigente, siempre joven, no participa de un sentimiento de crisis”.

⁶ Castelao, E., *op.cit.*, p. 11.

⁷ Citado por Uscatescu, G. *Teatro occidental contemporáneo* (s/n trad.). Madrid: Guadarrama, 1968; pág. 18.

⁸ Dice Artaud: “No podemos seguir prostituyendo la idea del teatro, que tiene un único valor: su relación atroz y mágica con la realidad y el peligro”.

(iii) Un **drama existencialista**, encarnado en Sartre y Camus (Mirlas añade el nombre de Jean Genet, que otros prefieren emparentar con el teatro del absurdo), y caracterizado por una nueva y pesimista visión de la existencia humana. Ni Sartre ni Camus son hombres de teatro (uno principalmente filósofo y otro principalmente novelista); tal vez por eso es que ambos -a diferencia de las dos tendencias que reseñamos recién- “ven en el teatro un medio eficaz para plantear sus opciones filosóficas” (coincidiendo en esto con el irlandés George Bernard Shaw). Por la representación del sin sentido de la vida, ambos son interesantes precursores del teatro del absurdo.

(iv) Un **teatro del absurdo**, acaso la corriente en cuanto tal, más importante del siglo XX, que explota el valor del absurdo como definición de la condición humana. Sus autores más representativos son Ionesco, Beckett y Genet en Francia, y Harold Pinter en Inglaterra. Todos presentan la irracionalidad de la condición humana, no en una construcción lúcida (como sí lo hacía el drama existencial) sino en una construcción intencionalmente desprovista de sentido (con lo cual adquiere un sentido distinto: el sentido de que nada tiene sentido).

Según Estébanez Calderón⁹, el teatro del absurdo se caracteriza por: la carencia de intriga y de una trama coherente; personajes despojados de perspectivas vitales; la centralidad del lenguaje, en tanto elemento representativo de la desintegración humana y de la incomunicación. En este sentido, Uscatescu advierte -refiriéndose a Beckett-, que “en una obra así [como *Esperando a Godot* o *Fin de partie*], que alcanza las fronteras del silencio, el lenguaje llega a ser todo.”

(d) Teatro político.

Nuevamente, esta categoría nos obliga a reunir autores de lo más dispares.

Debemos ubicar en esta sección la obra del irlandés George Bernard Shaw, que vio en el teatro una forma de polémica. Su filosofía de base parece ser, como afirma D’Amico, un compuesto de Marx y Nietzsche. Sus obras deben considerarse de tesis, como las de su admirado Ibsen.

También entraría en esta línea la obra del futurista Vladimir Maiakovski. Según Uscatescu, su obra (especialmente en el último período), que se funda en la concepción del teatro como un espectáculo total, pertenecería a la tendencia ideológica del teatro contemporáneo, por sus planteos utópicos.

Pero, sin lugar a dudas, el representante más cabal del teatro político en el siglo XX fue Bertolt Brecht.

Como se ve, la clasificación que se plantea (que intenta ser una reproducción crítica de la de Mirlas, Rest y Castela) es deficiente. No solo obliga a incluir en una misma bolsa a Chejov con Tennessee Williams, a Shaw con Brecht; no solo postula categorías tan vastas como “teatro de la incomunicación” o “neorrealismo”; también obliga a abordar muy lateralmente a personalidades dramáticas de sustancial importancia, como D’Annunzio y Valle Inclán, sin contar el hecho de que no distingue entre la literatura dramática y la técnica dramática, que no siempre evolucionan a la par. Seguramente una explicación de la historia del teatro del siglo XX sería mucho más fructífera estudiada según la evolución de los teatros nacionales; al menos, sería más detallada.

⁹ Estébanez Calderón, D. “Absurdo”, en *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, p. 15-16.

Pero no todo intento clasificatorio en la materia es vano. Más gruesa pero más cabal es la distinción que plantea Uscatescu: “Teatro y antiteatro. El destino del teatro contemporáneo corre en torno a esta dialéctica, compleja y elemental al mismo tiempo.”.

El teatro del absurdo. Generalidades.

El teatro del absurdo, representado esencialmente por la tríada Ionesco-Beckett-Adamov, es un cuestionamiento no tanto del personaje –del cual no se puede prescindir en el teatro por la presencia física del actor– sino de la acción y el lenguaje.

Acción: esencialmente estática y que no se puede analizar ni conforme a la diacronía de la historia, ni conforme a la sintaxis del modelo actancial (el modelo actancial permite dar cuenta, de la manera más simple y directa, de la acción dramática con sus diversos factores: los actantes, que poseen una función, que consiste en establecer relaciones estructurales –un sujeto, un objeto, un ayudante, el o los oponentes, el destinador y el destinatario).

En la dramaturgia tradicional la acción se regía por la lógica de la causa y el efecto y consistía en una concatenación *lógica* de acciones solidarias, es decir, consecuencia unas de las otras. Si uno acepta las hipótesis de que en la vida no existe un principio regulador, o si se piensa que el único principio regulador es el *absurdo* o si se considera que la conducta humana no solo no obedece a la lógica, sino que va contra la lógica, entonces es imposible aceptar el esquema tradicional, derivado de Aristóteles. Se pueden ver algunos de los mecanismos de *progresión* de la acción que hay en el teatro del absurdo:

(*) Transformación repentina del personaje. Falta la lógica pero no la evolución.

(*) Intensificación progresiva de la situación inicial. Por ejemplo, movimiento paulatino del sinsentido parcial al sinsentido total, de la extravagancia al absurdo (*La cantante calva*).

(*) Inversión del principio de la causalidad. Las causas producen efectos contrarios a los que cabría esperar; por ejemplo en *Jacob o la sumisión* el protagonista no quiere casarse porque no encuentra suficientemente fea a su futura esposa.

Lenguaje: desafía las leyes de la lógica común, vulgar. Sin embargo, la comunicación no está de ningún modo ausente; es regida por la sucesión de actos de habla (unidad pragmática que define para cada enunciado la acción ejercida por el locutor sobre el alocutario: acto directivo, por ejemplo, son las órdenes, consejos, prohibiciones, etc.) perceptibles.

Personajes: por lo visto hasta ahora, se puede deducir que en este teatro se presenta una serie de personajes cuyos móviles y actos resultan incomprensibles, ilógicos.

Si tradicionalmente un personaje se caracteriza por su individualidad, riqueza psicológica que permite distinguirlo netamente de los otros personajes, y estos rasgos de comportamiento permiten darle una *identidad*; además también se caracteriza por su funcionalidad, ya que el personaje desempeña siempre un papel, un lugar en el juego que entra en relación con los otros personajes.

El teatro del absurdo, es antipsicologista, ya que denuncia la falta de vida interior, no reconoce otro principio regulador del comportamiento que no sea el absurdo.

En 1953, un escritor irlandés radicado en Francia, **Samuel Beckett** (1906-1990), estrenó *Esperando a Godot*, obra que inició el llamado teatro del absurdo. La escena representa un camino en el campo, junto a un árbol sin hojas. Allí aparecen dos vagabundos, Vladimir (Didi) y Estragón (Gogo), que esperan a Godot, personaje que no se

sabe muy bien quién es. Pero Godot no aparece nunca. En la espera llega hasta ellos una pareja formada por un perro-hombre y su amo, que representan una extraña relación de crueldad y necesidad mutuas.

En esta obra, el absurdo se establece en la falta de explicación de cuanto se hace, de la comunicación que incomunica y no lleva a nada. Se advierte que en la representación se intenta mostrar en qué consiste el hecho de estar.

También está Eugène Ionesco, que nació en Rumania en 1912 y fijó su residencia en Francia. El primer teatro de Ionesco es el *antiteatro*: parte de la idea de que en este mundo nada vale la pena y lo único que le queda al hombre es el escepticismo. Así lo manifiestan, por ejemplo, *La cantante calva* (1948), *Las sillas* (1952) o *Jacques o la sumisión* (1955). Muere en 1994.

En *La cantante calva*, hay una fuerte crítica a la vida cotidiana, en la que los personajes son incapaces de comunicarse entre sí. Se presentan dos matrimonios, los Smith y los Martin, que representan un universo incoherente –o, visto desde otro punto de vista, muestran la incoherencia del universo debajo de sus vidas monótonas y rutinarias–.

Los dos matrimonios tienen problemas y dificultades diferentes. Los Smith, por su parte, tienen conversaciones incoherentes e infinitas, demostrando que en esos actos de habla extensos no se dice nada –de ahí el absurdo como la pérdida de sentido–; al parecer ellos discuten y arreglan sus problemas en la cama, lo que demuestra de alguna manera el vacío de su existencia; por otro lado están los Martin, que demuestran que el colapso comunicacional entre ellos es tan grave que ya no saben ni dónde viven, ni quiénes son, ni quiénes son sus hijos, y menos de su relación como pareja; quedando explicitado en el episodio del bombero el vacío también en el aspecto sexual. Pero en los dos subyace la idea de la rutina, de que el tiempo parece no avanzar, ya que un día es igual al otro, y lo que implica la pérdida de horizontes y motivaciones. De ahí la nula capacidad de asombro y conmoción (pensando en la escena del bombero, por ejemplo).

“Una obra de teatro es una construcción constituida por una serie de estados de conciencia, o de situaciones, que se intensifican, se densifican, luego se enlazan, sea para desenlazarse, sea para acabar en una confusión insostenible” (Ionesco)