

Manifestaciones del teatro del absurdo en Argentina

ANGELA BLANCO AMORES DE PAGELLA

Muchas de las manifestaciones del teatro contemporáneo, que se caracterizan por sus múltiples búsquedas formales y por la destrucción de elementos tradicionalmente aceptados, configuran un teatro que se ha proclamado a sí mismo como "antiteatro."

Resurge hoy el surrealismo en el teatro más enraizado que en ninguna manifestación artística. El surrealismo tuvo lugar, como se sabe, después de la destrucción "dadaísta," que también se vincula al teatro. No es casualidad que los espectáculos "dadá" se dieran en Zurich en 1916, en el cabaret "Voltaire," cuyo propietario, Hugo Ball, fue ayudante y discípulo de Max Reinhardt, según lo señala Uscatescu.¹ Y la furia de "dadá," que atacó al texto, y destruyó la obra literaria, a través de los años se proyecta en los cultores del "happening," que ansían una revolución colectiva y proclaman la necesidad de la participación en la experiencia creadora. Pero aun el teatro surrealista que domina en Francia hasta el año 40, no modificó el espectáculo tradicional. Seguía la vigencia del texto, su importancia literaria. Pero hoy, en el antiteatro contemporáneo, hay un evidente deseo de destruir la lógica del texto. Por eso el texto es uno de los grandes sacrificados. Los rebeldes de hoy están contra la literatura, vuelven a "dadá." Una manifestación teatral de hoy que comparte esta furia destructora, o más bien, que afirma su desprecio por los valores literarios del texto, es el llamado "teatro del absurdo," que paradójicamente resulta más realista que el teatro tradicional, el "well-made play," que tanto cuidaba la belleza de la palabra, el diálogo poéticamente logrado. La frase banal e insustancial del "teatro del absurdo" reproduce de modo más real la banalidad de la conversación diaria.

Martin Esslin ha estudiado este teatro en su conocido libro *El teatro del absurdo*, y ha señalado las causas de la aparición de este teatro ilógico y exasperado, aparentemente insustancial, sin argumento ni personajes reconocibles, a veces con verdaderos muñecos mecánicos, poblado de sueños y pesadillas; teatro que no reproduce la naturaleza, teatro expresado en forma de cháchara banal. Sus

autores, no agrupados en escuelas, antes bien, profundamente solitarios e individuales, reflejan la angustia del mundo en que viven. Un mundo que se derrumba después de la segunda guerra mundial. Recuérdese que "dadá" surge después de la primera guerra. En un mundo sin permanentes valores espirituales, sin religión, falta de esperanzas, de unidad, de principio integrador, el hombre se siente perdido, irremediablemente extranjero. Beckett, Ionesco, Adamov, entre otros, traducen en sus obras el absurdo de la condición humana y la angustia metafísica que esta absurdidad origina. Debe recordarse la importancia de la devaluación del lenguaje y la presentación de imágenes concretas, así como el rechazo de la empatía y el antropomorfismo y la inclinación de este teatro por los objetos, cosa que también puede ser señalada en la novelística y en la plástica.

Varios autores argentinos, Eduardo Pavlovsky, Griselda Gambaro, Julio Ardisles Gray, Carlos Traffic, entre otros, han producido obras que pueden ser vinculadas a esta manifestación teatral. De Griselda Gambaro se ha ocupado en esta misma revista Tamara Holzapfel (4/1 Fall, 1970). Gambaro es, evidentemente, una de las más importantes representantes de este teatro, tal como lo señala la autora del ensayo, que estudia su producción hasta *El campo*, la obra que mayor éxito alcanzó entre nosotros. Con posterioridad a esa pieza, Gambaro estrenó *Nada que ver*, donde se plantea el problema de la condición humana a medida que se sigue el proceso de humanización del ser— especie de Frankenstein— creado por un investigador, en su laboratorio. Este ser mecánico va adquiriendo sentimientos humanos, hábitos, que lo van integrando al mundo, a medida que pierde su candor y su tosca ingenuidad primitiva. Tal vez no sea casual la coincidencia que presenta este muñeco en un detalle particular, con otro de los personajes creados por Griselda Gambaro. Las altas suelas que lo alejan del piso, traen a la memoria el enorme artefacto de hierro que aprisiona el pie de Alfonso, el protagonista de *El desatino*. A medida que el muñeco adquiere condición humana, sus pies se acercan al suelo, es decir, al mundo. El valor de la imagen, que en el teatro del absurdo es decisivo, está logrado aquí por la autora, del mismo modo que lo alcanzó en sus otras piezas. Además, el rasgo grotesco—otro de los caracteres de este teatro—se halla presente en este singular personaje cuya dificultosa expresión verbal y cuya apariencia física están más vinculadas a lo cómico que a lo terrorífico.

Desde 1961, en sus primeras piezas cortas en un acto, Eduardo Pavlovsky apoya su teatro en la estética del absurdo. *Somos* es su primera obra. El título está indicando la problemática ontológica que se afirmará en su producción posterior. El teatro del absurdo cava hondo en la condición del hombre, más que en los problemas sociales, aunque de ellos se ocupe también; es el hombre frente a situaciones fundamentales, tales como por ejemplo, el hombre y el tiempo (*Esperando a Godot* de Beckett). En esta obra de Pavlovsky, contra toda lógica, los dos personajes, Ronald y Cassot, que después reaparecen en otra de sus obras, *El robot*, mantienen una nostálgica conversación acerca de sus respectivos recuerdos de infancia; la madre aparece aquí con las condiciones absolutamente opuestas a lo que se entiende éticamente por madre ejemplar. Este deterioro de la figura de la madre se encuentra también en la obra de Gambaro, *El desatino*. Dice Ronald: "Recuerdo que cuando ya no resistía más de hambre gritaba: 'Mamá, mamá, me muero de hambre, quiero comer! . . . Y ella venía lentamente,

con ese paso tan maternal que le era característico y comenzaba a darme latigazos hasta que me quedaba dormido. ¡Cómo me hacía sufrir! ¡Qué tiempos aquellos!” Y sigue evocando la absurda conducta de la madre. En las evocaciones, la incongruencia y la consiguiente comicidad llegan al extremo. La cháchara, evidentemente incoherente, se eleva, al final, con una afirmación de angustia que gana en lógica lo que pierde en mantenerse dentro de los caracteres del teatro del absurdo. El escenario está a oscuras, y el grito de Cassot es: “¡Quiero ver a mi madre!” Los personajes se van ahogando encerrados en un recinto cuyos paredes se acercan. También en la obra de Gambaro, *Las paredes*, se presenta una situación semejante. Dicen los personajes: “¡Estamos encerrados entre cuatro paredes! ¡Las paredes se van achicando! No podemos escapar. No tenemos salida. ¡No hay espacio! ¡Estamos en la nada!” La angustia, el grito final llamando a la madre, la transformación de lo irracional en racional, todo, da la medida de un vuelco hacia una manifestación de teatro que se aleja, quizás sin proponérselo el autor, del objetivo muy puesto de relieve al comienzo de la obra.

La espera trágica, de 1962, pone de manifiesto la incomunicación—otro rasgo de este teatro—en el diálogo de Ella y El. Hace recordar la famosa escena de marido y mujer en *La cantante calva* de Ionesco.

Los efectos de luces, la mímica exagerada, el estatismo de la proyección en pantalla de determinadas palabras, son elementos que se perciben en *Un acto rápido*, otra pieza corta, y anticipan técnicas que empleará abundantemente después, y que confirman los recursos expresionistas que este teatro no desdeña.

Sólidamente asentada sobre la angustia del hombre, la obra titulada *El robot*, de 1966, alude claramente a la mecanización del mundo de hoy y a sus vinculaciones con la conducta humana. Esta pieza ofrece el interés de su escenografía: luces, apagones, carteles, música. Cuando aparece un personaje, el autor no espera a caracterizarlo por la acción que se desarrolla en el escenario. Lo precede un cartel que dice, por ejemplo: “Esquizofrénica.” Antes de la acción o el parlamento el espectador sabe cómo es el personaje. Este procedimiento antiteatral y adramático responde, evidentemente, a esa ruptura con el teatro tradicional de que se habló antes.

La repetición de la misma palabra y el insistente “¿qué?” o “¿quién?” revela claramente la falta de atención y la incomunicación de los personajes.

Más hondamente que el tratamiento del problema social está aquí presente el de la angustia del hombre. Un ejemplo: cuando cada personaje da su solución ante el conflicto humano, y uno dice: “La solución está en el comunismo,” y otro: “La solución está en el cristianismo,” y después: “La solución está en el capitalismo,” se asevera al fin: “La solución está en nosotros mismos.” Es decir, en el hombre en sí, no engranado en sistemas determinados.

Otro rasgo de interés es la manera como Pavlovsky hace entrar en escena a muchos de sus personajes. “La señora” y Cassot entran lanzados, empujados violentamente hacia el centro del escenario, donde también es arrojado un muñeco. El muñeco es golpeado furiosamente por Cassot. Hombres golpeados se exhiben simultáneamente en fotografías que se proyectan. Quizás esto pueda entenderse como un símbolo de la manera como se encuentra lanzado en la escena del mundo el hombre. Es necesario recordar que el teatro del absurdo se vale abundantemente de símbolos.

Conviene tener en cuenta que Eduardo Pavlovsky es médico psicoanalista; esto hace que en sus obras exista abundante material psicológico y que en cierto modo la lógica que guía el pensamiento del autor al desentrañar conductas, conspire contra la ilogicidad necesaria en este teatro. Por eso, no todo el teatro de Pavlovsky responde a estas características. *La mueca*, *La cacería*, *Ultimo match*, ésta última escrita en colaboración con Juan Carlos Herme, *El Sr. Galíndez*, contiene elementos del teatro del absurdo, pero no pueden ser clasificadas totalmente dentro de él, y responden, en gran medida, a los rasgos del llamado "teatro de la crueldad."

Otro autor que muy recientemente ha producido una obra que responde a los caracteres de este teatro es el tucumano Julio Ardiles Gray. Como se sabe, la comicidad es otro de los rasgos del teatro del absurdo, una comicidad cruel que salta por encima del fondo dramático y que se manifiesta por situaciones, gestos, palabras, en oposición con la angustia. Sobre el grave problema del tiempo, de la vejez y la muerte, escribe Ardiles Gray *Vecinos y parientes*, estrenada el año 1973 en Buenos Aires. El autor da una buena muestra de este teatro, con permanente y muy bien lograda manifestación cómica. Estos ancianos empeñados en hacer retroceder el tiempo, en regresar a la juventud y a la infancia, pueden ser considerados con criterio simplista como dos desequilibrados que obligan a la hija de cuarenta años a considerarse una niña, a vestirse y actuar como tal. El juego en que se hallan empeñados los personajes es grotesco, drámatico y cómico a la vez; entra en él, vistiéndose y actuando como un niño el hombre con quien "la niña" mantiene relaciones amorosas. Y todos los derechos de la edad adulta con sus problemas vitales surgen, con fuerza irreprimible, en la hija y determinan su posterior liberación y el feroz desenlace con la muerte de los padres a manos de la propia hija. Todo ello dentro de un clima pueril, de juego, absurdo y cómico, pero no por eso menos dramático en la visible conotación de rebeldía ante la opresión y falta de responsabilidad y madurez de los padres.

Ardiles Gray es autor de otras piezas cortas: *Visita de novios*, *Gulliver* y *La última cena*. En la primera la incomunicación se manifiesta en un diálogo en que cada personaje (madre e hija) habla de su particular preocupación sin contestar al otro, aunque los parlamentos están rigurosamente alternados. Con el tema de la enfermedad, de la vejez, de la falta de memoria, el autor consigue una situación grotesca, por momentos hilarante y absurda. En *Gulliver* Ardiles Gray emplea un recurso propio del teatro del absurdo: el personaje convertido en muñeco mecánico, en marioneta. Por lo que deja dicho, puede estimarse como muy positiva la contribución de Ardiles Gray al teatro del absurdo en la Argentina.

Dejamos de lado ciertos espectáculos estrenados en Buenos Aires que corresponden a la creación colectiva y la participación del espectador, y que carecen de texto propiamente dicho, tal como sucede en obras o esquemas como *Tiempo-fregonas*, de Carlos Traffic, a pesar de que responden en gran medida al espíritu del teatro que venimos considerando.

Buenos Aires, Argentina

Notas

1. *Teatro occidental contemporáneo* (Madrid: Editorial Guadarrama, 1968).