

¿«NOUVEAU THÉÂTRE» O NUEVA TRAGEDIA?

Juan Bargalló

En los comienzos de la década de los cincuenta, aunque el mismo movimiento haya tenido sus manifestaciones en otros países, aparecía en la escena francesa y particularmente en las diminutas salas parisinas que pululaban entonces por la «rive gauche» —tales como «Noctambules», «Théâtre de Poche-Montparnasse», «Nouveau Lancry», «Théâtre du Quartier Latin», «Théâtre Babylone», «La Huchette», entre otras— un teatro que suponía una manifiesta y provocativa ruptura con el teatro anterior —incluido aquél que cuatro años antes, concretamente en 1946, había sido calificado como «de vanguardia»¹, a la vez que desencadenaba una gran polémica en la que participaban críticos tan reconocidos como un R. Barthes² y de la que no se desentendían autores tan calificados como un André Breton o un Benjamin Péret, quienes exclamaban en 1950, con motivo del estreno de *La Cantatrice Chauve* (el 11 de mayo de 1950, en el «T. des Noctambules»): ¡Esto es lo que quisimos hacer hace veinte años!»³, posteriormente, aquellas obras acabarían por penetrar en el «Odéon» y en la misma «Comédie Française» con la general aceptación, como atestigua B. Dort⁴, y no habría sala de teatro de prestigio en el mundo que no se disputase la puesta en escena de las mismas.

Aunque puedan establecerse puntos de referencia comunes a los autores de este nuevo teatro —autores como Beckett, Genet, Ionesco, Adamov—, comunes tanto en lo referente a la temática como a la dramaturgia, lo más sobresaliente del mismo desde sus comienzos era la manifiesta ruptura con el teatro anterior. Así lo entendía Ionesco, cuando decía en el antes citado «Discurso acerca de la

¹ Cfr. E. Ionesco, «Discurso acerca de la vanguardia» (pronunciado en Helsinki, en 1959), en *Notas y Contranotas*, Losada, 1965; edic. francesa: *Notes et Contre-Notes*, N.R.F. Gallimard, 1962.

² Cfr. R. Barthes, «A l'avant-garde de quel théâtre?», en *Théâtre Populaire*, n.º 18.

³ Cfr. C. Abastado, *Ionesco*, p. 246. Bordas, 1971.

⁴ Cfr. B. Dort, *Théâtre réel. Essais de critique. 1967-1970*. Seuil, 1971, p. 213.

vanguardia»: «Prefiero definir la Vanguardia en términos de oposición y de ruptura»⁵.

No obstante, frente a los intentos de los críticos de encasillar bajo un «slogan» más o menos afortunado a esa nueva forma de teatro, y a pesar de la ruptura por todos admitida, Ionesco protestaba, a los diez años del estreno de *La Cantatrice Chauve*, en estos términos:

«J'aspire au classicisme. Si l'on appelle cela de l'Avant-Garde ce n'est pas de ma faute»⁶.

y, a propósito de *Rhinocéros*, comentaba a C. Sarraute que se trataba de una obra «igualmente tradicional y de una concepción igualmente clásica. Respeto (decía) las leyes fundamentales del teatro: una idea simple, una progresión simple y un desenlace»⁷.

La falta de acuerdo de los críticos acerca de los valores de ese teatro —véanse las revistas especializadas del momento, tales como *Théâtre Populaire*, *L'Avant-Scène*, *Les Cahiers des Saisons*, *Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.L. Barrault*, etc.— se extendió a la denominación del mismo. Mientras M. Esslin lo calificaba de «teatro del absurdo»⁸, denominación que nunca ha sido del agrado de los autores de ese teatro —aparte de que podría abarcar un teatro como el de A. Camus—, parecía imponerse la calificación de «théâtre d'avant-garde»⁹ aunque Ionesco manifestara su oposición a tal denominación¹⁰. Parecía evidente que difícilmente podría perdurar una denominación como la de «teatro de vanguardia» para designar un movimiento concreto dentro de la Historia del teatro, una vez superado por otros movimientos tan «vanguardistas» o incluso más que éste.

Al mismo tiempo, las denominaciones «antiteatro», «antidrama», etc., parecían proliferar entre los críticos en lo referente a esa nueva orientación del arte escénico, después de que el propio Ionesco, en 1950, hubiera subtulado su primera obra —*La Cantatrice Chauve*— como «anti-pièce»¹¹. En este sentido, Luc Estang, afirmaba ya en 1953, después de asistir a la representación de *En attendant Godot*, de Samuel Beckett, «tel théâtre mérite d'être baptisé *anti-théâtre*»¹². Asimismo, B. Dort —que ya había publicado «Une nouvelle dramaturgie: Brecht

⁵ E. Ionesco. *Notas y Contranotas*, p. 34.

⁶ E. Ionesco, en *Le Monde*, 19 janvier 1960.

⁷ C. Sarraute: entrevista publicada en *Le Monde*, 19 janvier 1960 y recogida en *Notas y Contranotas*, p. 172.

⁸ Cfr. M. Esslin. *El teatro del absurdo*. Seix Barral. Barcelona, 1966.

⁹ Cfr. L. Pronko. *Théâtre d'avant-garde. Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*. Paris. Denoël, 1963.

¹⁰ Cfr. E. Ionesco. «L'Avant-Garde n'existe pas au théâtre», en *Arts*, n.º 651, 1 et 7 janvier 1958; Id. «Qu'est-ce que l'Avant-Garde en 1958?», *Lettres françaises*, avril 1958, pp. 10-17, publicado posteriormente en *Les Cahiers des Saisons*, n.º 15, mars 1959; etc.

¹¹ Cfr. E. Ionesco. *Théâtre I*. Gallimard, 1954, p. 17.

¹² Cita de E. Jacquart. *Le théâtre de dérision*. Gallimard. 1974, p. 32.

ou l'anti-Racine»¹³— escribe «Théâtre et anti-théâtre»¹⁴. Por su parte, Ionesco se preguntaba en 1961: «Ai-je fait de l'anti-théâtre?»¹⁵, para responderse con toda lógica: «yo no hago antiteatro más que en la medida en que el teatro que se representa habitualmente es considerado como verdadero teatro»¹⁶. L. Pronko escribía «The anti-spiritual victory in the theater of Ionesco», en mayo de 1959, y en junio del mismo año, G. Denis publicaba «L'Anti-théâtre d'E. Ionesco»¹⁷; un año después, Charles Marowitz titulaba un artículo «Anti-Ionesco theater»¹⁸ y en 1961, F.N. Mennemeier publicaba otro, bajo el título «Das Antidrama und das «unerträgliche» entfesselte Requisitenpantomime»¹⁹.

Como consecuencia de los inconvenientes que ante los críticos y ante los mismos autores ofrecían las denominaciones anteriores, otros se decidieron por calificarlo como «nouveau théâtre»²⁰.

Aunque el inconveniente que se señalaba para la denominación «théâtre d'avant-garde» pudiera aplicarse por los mismos motivos a la de «nouveau théâtre», nos parece esta última más justificada, por lo menos desde la perspectiva de los años ochenta, por cuanto puede decirse que, a partir de aquel «teatro nuevo» de los años cincuenta arranca toda una concepción distinta y renovadora del arte de la escena. Es cierto que habían existido en Francia unos precedentes pero, en todo caso, no habían sido más que precedentes y no creemos que sea éste el momento para extendernos en ello.

En atención a ciertas características de ese teatro, algunos críticos lo han calificado como «théâtre de dérision». En 1974, E. Jacquart publicaba un buen estudio sobre el teatro de Beckett, Ionesco y Adamov, titulado *Le théâtre de dérision*²¹. En 1960, J. Duvignaud ya había publicado un artículo bajo el título «La dérision»²² —Gui Borréli, en 1967, hablaba a propósito de Beckett de un «sentiment de la dérélition»²³. No obstante, entendemos que esta denominación sólo abarca un aspecto y posiblemente no el más importante de los contenidos en este teatro. Efectivamente, cuando Rosette Lamont publicaba, en 1959, su artículo «The Metaphysical Force: Beckett and Ionesco»²⁴, ponía ya de manifiesto, desde el mismo título, una característica fundamental del nuevo teatro: la representación de la condición humana vista desde una perspectiva inédita. Es cierto que Sartre y Camus habían reflejado recientemente en sus obras la condición hu-

¹³ Cfr. B. Dort, en *Théâtre Populaire*, n.º 11, pp. 27-36.

¹⁴ Cfr. B. Dort, en *Cahiers des Saisons*, n.º 2, octubre 1955, p. 149.

¹⁵ Cfr. E. Ionesco, en *L'Express*, n.º 520, 1 juin 1961.

¹⁶ Cita de F.J. Hernández. *Ionesco*, p. 50. Epesa, 1974.

¹⁷ Cfr. *Modern Languages*, junio de 1959.

¹⁸ Cfr. *Encore*, VII, 4, juillet-août, 1960.

¹⁹ Cfr. *Moderne Drama des Auslandes*, pp. 282-303. Düsseldorf, 1961.

²⁰ Cfr. G. Serreau. *Historia del «nouveau théâtre»*. Siglo XXI. Méjico, 1967.

²¹ E. Jacquart. *Le théâtre de dérision*. Paris. Gallimard. 1974.

²² Cfr. *Cahiers Renaud-Barrault*, n.º 29, février 1960, pp. 14-22.

²³ Cfr. *Le Théâtre moderne*. Etudes de J. Robichez, J. Truchet,... CNRS, 1967.

²⁴ Cfr. *French Review*, de febrero de 1959.

mana, pero a la antigua usanza todavía. En ellas se nos «argumentaba» lo absurdo de esta condición. Sus obras se enmarcaban dentro del teatro «literario». Las obras de los Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, en cambio, pertenecían a un teatro «teatro», a un teatro puro, emparentado muy de cerca con otro que había sido bautizado anteriormente como «théâtre de la cruauté»²⁵ en el que, según la expresión de J.M. Domenach «se nos representa»: «Depuis deux cents ans l'on nous explique interminablement qui nous sommes et qui nous devons être (...) Mais voici, soudain, qu'on nous représente. Une semi-obscure envahit la salle. L'enigme, enfin, a reparu. Avec elle s'annonce la tragédie»²⁶. En estas palabras del crítico francés se insinúa la proximidad de este teatro con la tragedia. Asimismo, G. Borréli, en el artículo antes citado, hablaba acerca de las obras de Beckett de «décors d'une illusion tragique», de «personnages tragiques», para preguntarse, al final del mismo: «ne nous offre-t-il pas une forme moderne de la tragédie?»²⁷. En el mismo sentido se ha pronunciado más recientemente W. Kaufmann²⁸.

De todos modos, autores y críticos —incluidos los más decididos defensores de este «nuevo teatro»— se han manifestado remisos y con ciertas reticencias o un enmascarado pudor a la hora de calificarlo como una forma moderna de tragedia: en este sentido, J.M. Domenach lo califica como «infra-tragédie»²⁹, B. Dort hablaba de «tragédie...avec son imposture»³⁰; para Alfred Simon se trata de una «tragédie impossible»³¹, aparte de las antes referidas catalogaciones, siempre en términos peyorativos, como «théâtre de dérision», «théâtre de dérélition», «théâtre de l'absurde», etc., si no se han limitado a ver una sustitución de lo trágico por lo «grotesco»³² o por un teatro de «paradoja»³³.

Si F.W. Nietzsche debía proclamar en *La Gaya Ciencia* y en *Así hablaba Zaratrustra* «¡Dios ha muerto!», era lógico que afirmara en *El nacimiento de la tragedia* «¡La tragedia ha muerto!», porque para él —como afirmaría posteriormente uno de sus portavoces— «La mort de Dieu entraîne la mort de la tragédie»³⁴.

Para otros, en cambio, el problema tiene un planteamiento inverso: para Serge Doubrovsky, «la tragédie commence avec la mort de Dieu»³⁵ y J.M. Domenach replica al anterior postulado de G. Steiner:

²⁵ Cfr. A. Artaud, «Le théâtre et son double», en *Oeuvres Complètes*, IV, p. 196 y sig. Gallimard, 1964.

²⁶ J.M. Domenach, «Ressurrection de la tragédie», *Esprit*, mai 1965, p. 997.

²⁷ Cfr. *Le Théâtre moderne*, CNRS, 1967.

²⁸ W. Kaufmann. *Tragedia y Filosofía*. Seix Barral, 1978.

²⁹ Cfr. J.M. Domenach, Op. cit., p. 1.003.

³⁰ Cfr. B. Dort, «La vocation politique». *Esprit*, mai 1965, p. 1.029.

³¹ Cfr. A. Simon, «Le Degré zéro du tragique», *Esprit*, décembre 1963, n° 12, p. 907.

³² Cfr. Jan Kott, *Apuntes sobre Shakespeare*, Seix Barral. 1969.

³³ Cfr. G.E. Wellwarth, *Teatro de protesta y paradoja*. Lumen. 1966.

³⁴ G. Steiner. *La mort de la tragédie*. Seuil. Paris. 1965.

³⁵ S. Doubrovsky. *Corneille et la dialectique du héros*. Gallimard. 1963.

“Non, deux fois non: d’abord parce que l’avènement du Dieu miséricordieux mit fin à la tragédie. Ensuite parce que la «mort de Dieu» a libéré une force tragique essentielle qu’on voit déjà apparaître chez Dostoïevsky et qui envahit l’oeuvre de Kafka: la culpabilité sans faute, la faute sans coupable”³⁶.

No vamos a terciar aquí en la polémica sobre si ha muerto o no ha muerto la tragedia. Resultaría un planteamiento inútil si, en el supuesto de que hubiese muerto, en cualquier momento pudiera resucitar —no olvidemos las primitivas vinculaciones de la tragedia ática con la divinidad—. Ha sido J.M. Domenach quien ha querido replicar a la tesis de G. Steiner primeramente con el artículo antes mencionado y, posteriormente, con su libro *La retour du tragique*³⁷. El primero lo iniciaba con estas palabras:

“Cela ne se discute pas: la tragédie est morte (...) La nouveauté de notre époque est qu’elle est consciente de son impuissance à faire des tragédies”³⁸.

Sin embargo, el mismo crítico plantea seguidamente la posibilidad de una resurrección de la tragedia, precisamente a partir de este mismo sentimiento de impotencia, a la vez que nos refiere su propia impresión, después de haber asistido a la representación de *Oh les beaux jours* y a propósito de otras obras en la escena de entonces.

Habría que haber oído la opinión de los presos del penal de San Quintín cuando, en la representación de *En attendant Godot*, la «catharsis» creada entre escena y público no les permitió abandonar el espectáculo, como habían pretendido después de levantarse el telón y descubrir sobre las tablas a dos vagabundos; pero difícilmente se hubiese podido encontrar a un público más capacitado para compartir la imperiosa necesidad de la espera aunque se sepa que se trata de una espera inútil: aquellos condenados, dada su condición, habían tenido esta ventaja sobre el público europeo que no había comprendido la obra de Beckett³⁹.

Ya en 1963 François Mauriac criticaba la relación establecida por B. Poirot-Delpech entre las tragedias griegas y la obra de Beckett; para F. Mauriac, «Les grandes oeuvres de tous les temps» no contenían esa «dégradation humaine» y esa «image avilissante» que ofrecía aquel teatro nuevo⁴⁰. Sin embargo, a pesar de aquella opinión de F. Mauriac, creemos que la «degradación» y el «envilecimiento» no son ajenos al campo de la tragedia, si tal degradación se considera no en un aspecto «ético o moral» sino «ontológico». Pues, si bien es cierto que, «los héroes de la Tragedia griega encarnan siempre un tipo de humanidad superior» y «así continuó en Shakespeare y en Racine», como dice F. Rodríguez Adrados, no es menos cierto que, según el mismo autor, ya en Sófocles «la nobleza

³⁶ J.M. Domenach. «Resurrection de la tragédie», Op. cit., p. 1.014.

³⁷ J.M. Domenach. *Le retour du tragique*. Seuil. Paris. 1967.

³⁸ J.M. Domenach, «Resurrection de la tragédie», Op. cit.

³⁹ Cfr. M. Esslin, *El teatro del absurdo*, p. 11.

⁴⁰ F. Mauriac, «Bloc-notes», en *Le Figaro littéraire*, 7 novembre 1963, citado por J.M. Domenach, *Esprit*, mai 1965.

no es esencial» e incluso «a veces se afirma que todos somos iguales por el nacimiento». Pero, en Eurípides, concretamente, aunque se suponga muchas veces una ascendencia noble,

“sus obras están llenas de héroes harapientos y miserables como Téleo y Electra, víctimas de la locura como Orestes y Heracles, de la enfermedad como Freda, del amor como ésta y Medea (...) incluso (...) los que están en el poder (...) se nos presentan como sometidos a dura servidumbre (...) en lo fundamental nos encontramos con hombres que sufren y a los que el poeta compadece y comprende más que juzga»⁴¹.

Por otra parte, no hay que olvidar que, si Aristóteles en el Cap. 2 de su *Poética* dice que la diferencia entre tragedia y comedia está en que «ésta, en efecto, tiende a imitarlos (a los hombres) peores, y aquélla, mejores que los hombres reales»⁴², en el Cap. 6 puntualiza:

“la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad»⁴³.

Mucho se ha escrito y se ha discutido sobre la esencia de la tragedia sin que ni críticos ni los filósofos que se han ocupado del tema se hayan puesto de acuerdo. En algunos aspectos, la controversia arranca de la misma *Poética* de Aristóteles, pues mientras en el Cap. 13 de la misma se señala que «una buena fábula (= la composición de los hechos)... no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino, al contrario, de la dicha a la desdicha»⁴⁴, en el Cap. 14, Aristóteles considera como «la situación mejor» para la tragedia la que se da en dos obras de Eurípides —*Cresfontes* e *Ifigenia*— precisamente porque se evita la desdicha del final. Como advierte V. García Yebra, «la conciliación de ambos pasajes no es fácil»⁴⁵.

Si la desdicha final no parece imprescindible para la tragedia, tampoco parece necesario que el personaje se encuentre entre dos alternativas funestas —como en *Edipo rey* o en *Las Coéforas*, en donde la catástrofe es inevitable, sea cual fuere la decisión tomada—. Para W. Kaufmann, en la mayoría de las tragedias conservadas de Esquilo, la catástrofe no era inevitable, como no lo era en *Las Suplicantes* ni en *La Orestiada* ni en *Prometeo* ni tampoco en *Los Persas* ni en *Los Siete contra Tebas* ni en *Las Euménides*. De las obras de Sófocles, únicamente tres tienen un final claramente «trágico», pero esto no ocurre ni con *Edipo en Colona* ni con *Filoctetes*, mientras en *Electra* se acaba, incluso, con una nota triunfal: «los poetas trágicos se esforzaron una y otra vez para convencernos de que la catástrofe no era inevitable»⁴⁶.

⁴¹ F. Rodríguez Adrados. *Ilustración y política en la Grecia clásica*. Rev. de Occidente. Madrid, 1966. pp. 161, 356-57 y 382-83.

⁴² V. García Yebra. *Poética de Aristóteles*. Ed. trilingüe. Gredos. Cap. 2: 48,a; p. 132.

⁴³ Op. cit. Cap. 6: 50,a; p. 147.

⁴⁴ Op. cit. Cap. 13: 53,a; pp. 170-171.

⁴⁵ Op. cit. Cap. 14: 54,a; pp. 177-178. Sobre la polémica entre los helenistas, acerca de esta cuestión, véase Op. cit., pp. 291-92.

⁴⁶ W. Kaufmann. *Tragedia y filosofía*, pp. 258 y 464.

Posiblemente algunos autores hayan acentuado la nota aristotélica sobre el final desgraciado indicado en el Capítulo 13, influenciados por el mayor relieve que siempre se ha concedido a *Edipo rey*, en la que es evidente la falta de verdadera elección para el personaje —desde el momento en que sus dos alternativas eran igualmente funestas— olvidándose de que el objetivo fundamental de la tragedia era despertar la compasión y el temor, reprimidos en cada uno, como parte de un dolor colectivo o de un sufrimiento universal:

“el rasgo más distintivo y universal de la tragedia griega era que el inmenso y sobrecogedor sufrimiento estaba representado sobre el escenario. No hay ninguna excepción a esta regla en las tragedias conservadas de Esquilo y Sófocles. Y también Eurípides siguió sus ejemplos. Shakespeare también”⁴⁷.

La única diferencia entre Shakespeare y la tragedia griega consistiría, según Kaufmann, en que mientras el dramaturgo inglés tiende a localizar el sufrimiento en una persona —a excepción de *El rey Lear*—, en la tragedia ática «sentimos que toda la existencia es agonía y terror»⁴⁸.

Por lo que respecta al conflicto trágico, en la decisión del personaje, «se contemplan las dos alternativas como funestas», según F.R. Adrados⁴⁹. En este sentido, L. Goldmann define la tragedia como «toute pièce dans laquelle les conflits sont nécessairement insolubles»⁵⁰. En el nuevo teatro, los personajes se plantean el problema del «choix», en los términos de «vivir o contarlo».

Siguiendo el ejemplo de Macbeth que, en cierta manera, se presenta como el primer existencialista al identificar el ser con el «devenir», cuando afirma «nada existe para mí sino lo que no existe todavía» y que había definido la vida como «un cuento narrado por un idiota»⁵¹, uno de los primeros protagonistas de J.P. Sartre (no se olvide la influencia del autor de *Ser y Tiempo* en el autor de *El Ser y la Nada*) se dice a sí mismo que el engaño consiste en que «un homme c'est toujours un conteur d'histoires» y que, como tal, no tiene otra salida que escoger entre las dos opciones:

“il faut choisir: vivre ou raconter”⁵².

Como el personaje de Sartre, Malone se ve ante el mismo dilema:

“Vivre et inventer (...) vivre ou raconter”⁵³.

A través de las «habladurías» de Heidegger, la «historia inventada» por el personaje, la «aventura» sartriana, narrada para olvidar la única realidad, se convierte en «historia interpretada»: es la historia «vívida» por el personaje: la histo-

⁴⁷ W. Kaufmann. *Tragedia y filosofía*, p. 474.

⁴⁸ W. Kaufmann. Loc. cit.

⁴⁹ F.R. Adrados. Op. cit., p. 166.

⁵⁰ L. Goldmann. *Racine*. Paris. L'Arche. Ed. 1970, p. 15.

⁵¹ Shakespeare. *Macbeth*, V, 5.

⁵² J.P. Sartre. *La Nausée*. Gallimard (Le L. de P.), 1938, p. 60.

⁵³ S. Beckett. *Malone meurt*. U.G.d'E. (10/18). 1970, pp. 32-34.

ria que cuenta a diario El Viejo a La Vieja de *Les Chaises*, de Ionesco, y que es su propia vida: «elle est aussi la mienne»⁵⁴, acaba de confesar La Vieja. Lo trágico está en que aquí, como en ciertas obras de la tragedia ática, las dos opciones conducen «al mismo fatal desenlace», en palabras de F.R. Adrados; lo vivido y lo contado tienen siempre como final la inevitable «caída» en la muerte del personaje. Por este motivo, tanto para los existencialistas como para los hombres del nuevo teatro, según decía A. de Roquentin,

“la fin ne fait plus qu’un avec le commencement”⁵⁵

o, según la expresión de Hamm,

“la fin est dans le commencement”⁵⁶

o, de acuerdo con la versión de Ionesco,

“el final es como el principio”⁵⁷

o, como escribe B. Dort, a propósito del personaje de Genet,

“la vie et la mort ne font qu’un”⁵⁸

o, en palabras de Adamov, a través de uno de sus personajes,

“ça finit comme ça a commencé”⁵⁹.

El hecho de que el personaje se dé cuenta de esta identidad entre el principio y el final es la señal inequívoca de que, cualquiera que haya sido el camino elegido, debe llegar el único desenlace posible: el desenlace común a todos los que intervienen en la «fiesta», el desenlace fatal.

Es conveniente señalar que resultaría muy arriesgado afirmar que existe una única forma de tragedia. Si el mismo hombre no es inmutable, ¿cómo encontrar una formulación concreta para que la escena se convirtiese —como los helenistas reclaman en el caso de la tragedia— en «un verdadero espejo de la vida humana en sus crisis decisivas»⁶⁰ y que esta formulación siguiese siendo igualmente válida a través de todos los tiempos?. Por otra parte, si en la «polis» de la Grecia clásica florecieron un arte griego, una filosofía, una religión y una democracia griegas, sin que nadie pretenda considerar como exclusivos de aquella Grecia ni el arte ni toda filosofía, religión o democracia, ¿por qué atribuir a la tragedia —por más que aquella Grecia haya sido su cuna y por más alto que haya sido el

⁵⁴ E. Ionesco. *Les Chaises*, en *Théâtre*, I. Gallimard. 1954, p. 133.

⁵⁵ J.P. Sartre. *La Nausée*, p. 59.

⁵⁶ S. Beckett. *Fin de Partie*, suivi de *Acte sans paroles I*. Les Editions de Minuit. 1969, p. 91.

⁵⁷ E. Ionesco. *Diario I*. Ed. Guadarrama, 1969, p. 215. (Ed. francesa bajo el título *Journal en miettes*. Mer. de France).

⁵⁸ B. Dort. *Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970*, p. 189.

⁵⁹ A. Adamov. *Tous contre tous*, en *Théâtre I*. Gallimard. 1968, p. 189.

⁶⁰ F.R. Adrados. Op. cit., p. 156.

nivel por ella, allí y entonces, alcanzado— la prerrogativa de una exclusividad semejante?. Una obra determinada, en un momento determinado, podría reunir aquellas condiciones que Aristóteles reclamaba para las mejores tragedias. Acerca de esta posibilidad, ha afirmado recientemente Jaques Scherer: «Il suffit que quelqu'un, qui peut être un personnage ou même le public, croie à la réalité du tragique»⁶¹.

El mismo Aristóteles afirma que la tragedia debió de «sufrir muchos cambios» antes de alcanzar «su propia naturaleza»⁶² y cuando habla de tragedia, parece que piensa más en Sófocles que en Esquilo y, para él, Eurípides es más trágico que Sófocles, puesto que lo considera «el más trágico de los poetas»⁶³. Por otra parte, la tragedia griega tenía también como objetivo la consecución del premio en la competición anual, para lo cual se tenía muy en cuenta la introducción de innovaciones. Esto hace afirmar a Kaufmann que

“Hay una línea continua que nos lleva de Esquilo hasta la tragedia moderna, e incluso se podría decir que la comedia negra es para las obras de Shakespeare, lo que las obras de Shakespeare eran para la tragedia griega”⁶⁴.

Cuando los críticos pretenden delimitar de manera excesivamente precisa la esencia de la tragedia, sus conclusiones resultan, a veces, tan sorprendentes como contradictorias. Kaufmann cita los ejemplos de I.A. Richards, quien en su «celebrado libro» *Principles of literary criticism* clasifica como «pseudotragedias» a «la mayor parte de la tragedia griega, así como casi toda la tragedia elisabethiana, excepto seis obras maestras de Shakespeare» (sin indicar además cuáles son) y el de Lionel Abel quien afirma, en *Metatheater*, que «mientras los griegos escribieron tragedias auténticas, Shakespeare no escribió más que *Macbeth*», o el testimonio de Samuel Johnson quien, después de afirmar que Shakespeare «incurrió en el error de mezclar escenas cómicas con escenas trágicas», concluye que «las obras de Shakespeare no son, en el sentido riguroso de los términos, ni tragedias ni comedias»⁶⁵.

Estamos de acuerdo con Kaufmann, en que uno de los filósofos que con mayor acierto ha señalado el planteamiento de la tragedia ha sido Hegel. Para Hegel, lo importante en las tragedias de Esquilo y Sófocles es no tanto el héroe mágico como la colisión trágica y esta colisión no se cifra entre el bien y el mal, «sino entre posiciones parciales donde encontramos siempre algo bueno en cada una de ellas»⁶⁶.

Esta «colisión trágica... entre posiciones parciales» coincide con la «afirmación simultánea de los contrarios», de que habla R. Adrados —de cuya confrontación se deriva el sufrimiento del personaje— pero a condición de que encierre

61 J. Scherer. *Racine et/ou la cérémonie*. PUF. 1982, p. 22.

62 Aristóteles. *Poética*, Cap. 4: 49,a. Cfr. V. García Yebra. Op. cit., p. 140.

63 Aristóteles. *Poética*, Cap. 13: 53,a. Cfr. V. García Yebra. Op. cit., p. 172.

64 W. Kaufmann. *Tragedia y filosofía*, p. 477.

65 Cfr. W. Kaufmann. Op. cit., pp. 73 y 476.

66 Cfr. W. Kaufmann. Op. cit., pp. 308 y 417.

una «trascendencia» o de que contenga un carácter «ejemplar». A diferencia de la «acción dramática», la «acción trágica» —como la define Ionesco— es «una acción prototípica, una acción modelo de carácter universal»; lo trágico, para Ionesco, tiene lugar «cuando en una situación ejemplar se juega íntegramente el destino humano»⁶⁷.

La formulación dada por Ionesco se aproxima, en el fondo, a la expuesta por A. Camus:

“La formule du mélodrame serait en somme: «Un seul est juste et justifiable» et la formule tragique par excellence: «Tous sont justifiables, personne n'est juste»”⁶⁸.

La fórmula de Camus supone que, en el drama, el Mal está separado del Bien, mientras que en la tragedia, todos han contraído la misma falta o han incurrido en algún defecto («hamartia»), que en el nuevo teatro sería, como afirma S. Beckett, «le péché d'être né», falta o «pecado» cuya expiación tiene lugar en la ceremonia de la tragedia:

“La tragédie, c'est le récit d'une expiation (...) La figure tragique représente l'expiation du péché originel, de son péché originel à lui et à tous ses «socii malorum», le péché d'être né”⁶⁹.

La existencia de una falta sin culpable ha invadido —desde antes de levantarse el telón— el mundo del personaje beckettiano, como se confiesa en *L'Innommable*:

“Tout ici est faute, on ne sait pas pourquoi, on ne sait pas de quoi, on ne sait pas envers qui”⁷⁰.

Paul Ricoeur se aproxima a esta concepción de la «culpa existencial», cuando dice «dans la tragédie, le héros tombe en faute, comme il tombe en existence. Il existe coupable»⁷¹.

Resulta sorprendente que de entre los críticos que comentan la frase que Beckett dejara escrita en *Proust*, en 1931, —«le péché d'être né»— únicamente L. Janvier, que cita según la edición inglesa de Grove Press (de 1957), transcribe, como fuente de Beckett, los versos de Calderón:

“Pues el delito mayor
del hombre es haber nacido”⁷².

⁶⁷ Cfr. E. Ionesco. *Notas y Contranotas*, pp. 184-188.

⁶⁸ A. Camus. «Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie», en *Théâtre, Récits, Nouvelles*. Gallimard. 1962, p. 1.705.

⁶⁹ S. Beckett. *Proust*, 1931.

⁷⁰ S. Beckett. *L'Innommable*. Les Edit. de Minuit, 1969, p. 240.

⁷¹ P. Ricoeur, en *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, 1953, 4, p. 288, cita de J. Truchet, en *La tragédie classique en France*. PUF. 1975, p. 181.

⁷² Cfr. L. Janvier. *Pour Samuel Beckett*. Les Ed. de Minuit. 1966, p. 16.

Lo que Beckett ha calificado como «le péché d'être né», lo ha traducido Sartre como «le péché d'exister»⁷³ y lo encontramos, asimismo, en boca de un personaje artaudiano llamado Beatriz Cenci. La existencia, más que un pecado, era un «crimen» para Beatriz, pero un crimen sin culpa:

“Mon seul crime est d'être née...
J'accepte le crime, mais je nie la culpabilité”⁷⁴.

Sin embargo, parece evidente, por la misma citación, que la fuente primitiva de la frase beckettiana no es otra que la de Calderón, la cual podía ser conocida de Beckett o bien directamente o a través de Schopenhauer del que, a su vez, aparece transcrita en francés por H. Gouhier, en estos términos:

“Le plus grand crime de l'homme, c'est d'être né”⁷⁵.

La existencia de una falta sin culpa —“la culpabilité sans faute, la faute sans coupable”— presente en la conciencia del personaje beckettiano es la que J.M. Domenach hace arrancar de Dostoïevsky y Kafka⁷⁶ y que, por el hecho de ser culpabilidad de la existencia o culpabilidad por el hecho de existir, es al mismo tiempo inocencia, como expresaba Claude Mauriac, a propósito del personaje de Beckett, con ocasión de la concesión del Premio Nobel:

“Coupable d'être. C'est à dire Innocent”⁷⁷.

Si Esquilo intentó la solución del conflicto trágico por medio de la conciliación por la justicia —con el grave riesgo para la integridad de la tragedia—, en el nuevo teatro no hay intento de solución; lo que se plantea en la escena es, en palabras de Ionesco, «tesis abstracta contra tesis abstracta, sin síntesis»⁷⁸.

Podríamos decir que la tragedia está basada en la síntesis imposible del conflicto inherente a la condición humana. Esta síntesis no es resultado, es proceso; lo trágico no está en el final, sino en el decurso de las reacciones del hombre frente a sus situaciones. En el proceso se produce una aproximación entre los dos extremos, entre las dos fuerzas: esta aproximación genera el sufrimiento en el personaje, pero si el equilibrio se deshace en favor de una de las fuerzas, termina la tragedia —o termina la obra—. No es conseguir la unión o la conciliación el objetivo de la tragedia, sino poder mantener la división. Para decirlo con palabras de Roland Barthes,

⁷³ J.P. Sartre. *La Nausée*, p. 248.

⁷⁴ A. Artaud. *Les Cenci*, en *Oeuvres Complètes*. Vol. IV, pp. 234 y 266.

⁷⁵ Cfr. Schopenhauer. *Le monde comme Volonté et comme Représentation*, livre III, t. I, p. 265; cita de H. Gouhier, en *Le théâtre et l'existence*. Aubier, 1952, p. 207.

⁷⁶ Cfr. J.M. Domenach, en *Esprit*, mai, 1965. Loc. cit.

⁷⁷ Cl. Mauriac, en *Le Figaro Littéraire*, 27 octobre-2 nov. 1969.

⁷⁸ E. Ionesco. *Notas y Contranotas*, p. 196.

“*la division* est la structure fondamentale de l’univers tragique. C’en est même la marque et le privilège”⁷⁹.

Esta división, sentida como conciencia de una separación fundamental y previa —A. Artaud la había calificado como «essentielle séparation»⁸⁰—, es la que experimentan, en el fondo de sí mismos, los autores de este teatro así como sus personajes. Ionesco lo confiesa en su *Diario*:

“Es la imagen de un mundo, el mío, en el que la tierra está separada del cielo, con toda lo que esto significa; es decir, yo mismo separado de mí mismo”⁸¹.

Esta es la primera conclusión clara a la que llega Adamov, en el examen de la existencia humana que nos transmite en *L’Aveu*, libro —según M. Esslin— «que debe incluirse entre los más crueles y lúcidos documentos de autoconfesión de la literatura mundial»:

“¿Que ocurre aquí?. Lo primero que sé es que soy. Pero ¿quién soy?. Todo lo que sé de mí es que sufro. Y si sufro es porque en el origen de mí mismo hay mutilación, separación. Estoy separado. ¿De qué?. No lo sé. Pero estoy separado»⁸².

La misma sensación es la experimentada por Winnie, con su cuerpo aprisionado en la tierra y, a la vez, atraído con una fuerza irresistible hacia los espacios siderales⁸³.

La oposición o división existente entre los elementos que componen el *Cosmos* no es más que la imagen de la división entre los elementos componentes de ese *microcosmos* que es el Hombre —elementos que se oponen y se complementan a un tiempo y que por eso mismo son ambivalentes: el fuego es causa de destrucción, al mismo tiempo que es fuente de vida— el cual, según G. Bachelard, adquiere la «maîtresse de l’univers» por medio de la «contemplación monárquica» pero, con su caída, a la vez que su propia destrucción, ocasiona también la descomposición del universo.

Frente a quienes han afirmado que en el nuevo teatro no se dice nada, no ocurre nada, hemos podido comprobar que las más graves obsesiones de los personajes de este teatro coinciden con los grandes temas del teatro clásico —y que ya se traslucían en las representaciones escénicas o rituales de los pueblos primitivos— referentes al origen del ser humano, al papel que ocupa en el universo, a su propio destino, al sentimiento de miedo y de angustia frente al «Otro» y a «lo otro», ante la conciencia de la soledad y lo inevitable de la muerte. Los personajes del nuevo teatro asisten en la escena, ciertamente como testigos pero

⁷⁹ R. Barthes. *Sur Racine*. Seuil, 1963, p. 46.

⁸⁰ Cfr. A. Artaud, en «Le Théâtre et son double», en *Oeuvres Complètes*, Vol. IV, p. 38.

⁸¹ E. Ionesco. *Diario I*, p. 107.

⁸² A. Adamov. *L’Aveu*, citado por M. Esslin, en *El teatro del absurdo*, p. 68.

⁸³ Cfr. S. Beckett. *Oh les beaux jours*. Ed. de Minuit. 1963, p. 45.

también como parte, al enfrentamiento establecido de antemano entre unas Fuerzas Superiores que han escogido, como campo de batalla, el alma de estos mismos personajes.

Sin pretender dar una nueva definición de la tragedia, creemos que hay dos elementos que resultan imprescindibles para que la tragedia exista: el conflicto en el que se afirman simultáneamente los contrarios y el sufrimiento derivado de esa confrontación. Así como para los mitos genuinos se requiere, según Cencillo, «esa referencia total de todo en una perfecta *unio contrariorum*»⁸⁴, la tragedia nació desde Esquilo, como el conflicto entre los «rasgos dionisiacos» y los «rasgos procedentes del ideal agonal» conjugados en una «harmonia discors». Luego, Sófocles insistió en la limitación y en el error del hombre, a la vez que en su grandeza, llevando la tragedia hasta su cumbre por esa afirmación de los contrarios y haciendo ver que el sufrimiento del héroe era inevitable. Tras la elaboración del espíritu trágico por la Ilustración —puramente racionalista—, Eurípides —cuyas obras constituyen, en palabras de F.R. Adrados, «un espectáculo de las contradicciones de lo humano»— redescubre el sufrimiento, derivado de la lucha entre la razón y la pasión, pasión que es «hybris» y que degenera en locura y ruina, llevando la tragedia a su conflicto primitivo⁸⁵.

Apolo y Dionisos, antítesis estilísticas, se encuentran en el mundo griego, según Nietzsche, para dar nacimiento a la tragedia ática. La bella apariencia del mundo onírico se unió al único primitivo protagonista de la tragedia griega, Dionisos, del cual «todas las figuras de la escena griega, Prometeo, Edipo, etc., son tan sólo máscaras». El mundo desgarrado y la fuente de individuación van acompañados del sufrimiento de Dionisos, niño, despedazado por los Titanes⁸⁶. De ahí que la soledad vaya unida, por una raíz mítica, a la separación y al sufrimiento, concepto que en el nuevo teatro coincide con la noción del «Mit-Dasein» de Heidegger: si el *Dasein* (ser-en-el mundo) es fundamentalmente un *Mit-Dasein* (ser en el mundo-con otro), si «en mi mismo ser *soy con otro*» y «mi ser mismo es existencia en común con el prójimo», haciendo que mi *Welt* (Mundo) sea un *Mit-Welt* (co-mundo), si «el prójimo, en el fondo, no es otro *Dasein*, es *Mitdasein*, es esencialmente conmigo»⁸⁷, evidentemente al existir separado o mutilado del «otro», existo ya esencialmente separado o mutilado de mí mismo.

El gemido de la Nada, «gemido hueco brotado del centro del ser», según Nietzsche, por el engaño apolíneo se convierte en música y «hace desfilar ante nosotros imágenes de vida y nos incita a captar con el pensamiento el núcleo vital en ellas contenido»; unión poderosa de lo apolíneo con lo dionisiaco, de manera que cada aspecto intensifica los efectos y los rasgos del otro. Apolo, dios de las repre-

⁸⁴ L. Cencillo. *Mito, Semántica y Realidad*. BAC. Madrid. 1970, p. 413.

⁸⁵ Cfr. F.R. Adrados, Op. cit., pp. 160, 194 y 457; F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial, 1973; J. de Romilly, *L'Evolution du pathétique de Sophocle à Euripide*. Presses Universitaires, 1961.

⁸⁶ Cfr. F. Nietzsche, Op. cit., pp. 96-97.

⁸⁷ Cfr. A. de Waelhens. *La Filosofía de Martín Heidegger*. CSIC. Madrid, 1952, pp. 70-72.

sentaciones oníricas y Dionisos, dios de la embriaguez y del éxtasis, conducen al hombre hasta el olvido de sí; intercambian su lenguaje en la tragedia:

“Dionisos habla el lenguaje de Apolo pero, al final, Apolo habla el lenguaje de Dionisos: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general”⁸⁸.

El intercambio de lenguaje entre Apolo y Dionisos de que hablaba Nietzsche es el mismo que se produce en *El rey Lear* cuando, después del Acto III, el Bufón ya no sale a escena. Su presencia ya no es necesaria: en su último encuentro con Gloster, como advierte Jan Kott, Lear habla el lenguaje del Bufón⁸⁹.

El héroe de la tragedia griega, una vez había visto clara «la escisión entre el *parecer* y el *ser*», tenía la posibilidad de vivir una vida nueva, sin necesidad de destruir al hombre viejo, según Sófocles⁹⁰. Los temas sofocleas de «la crisis del día decisivo» y «la ignorancia descubierta»⁹¹ tienen lugar, en el nuevo teatro, en distintos momentos de las obras, pero generalmente coinciden con el final de la representación: es la ignorancia descubierta por Winnie, en el último de sus días felices, con un bolso cargado de experiencias, en *Oh les beaux jours*, la descubierta por Krapp, al echar lejos de sí la cinta grabada, en *La dernière bande*, la del inválido Hamm, ciego y solo, al taparse la cara con el pañuelo al final de su «partida perdida», en *Fin de partie*, la misma de Vladimir y Estragón, decididos a marcharse, al final de cada Acto, pero sin mover sus pies del suelo —¿a dónde huir si saben que la espera la llevan consigo?—, en *En attendant Godot*, la misma del Personaje de *Acte sans paroles I*, tumbado en el escenario, frente al jarro de agua, muerto de sed y decidido, no obstante, a no hacer el mínimo gesto para alcanzarla, la misma que descubriera Henry, una vez abandonado por los suyos, con su historia ya terminada, en *Cendres*, por no hablar más que de personajes beckettianos. Pero es la misma ignorancia descubierta por Jacques, al reconocer que está sometido a la inexorable ley del tiempo, en *Jacques ou la soumission*, la del Profesor, en *La Leçon*, ante el cadáver de La Alumna, la de los dos Viejos ante el mensaje indescifrable del Orador sordomudo que los precipita en el vacío, en *Les Chaises*, la de Berenger postrado de rodillas ante El Asesino, en *Tueur sans gages*, la del mismo Berenger ante la muerte, en *Le roi se meurt*, o la que experimenta al final de *Rhinocéros*, por citar algunos ejemplos de Ionesco; ésta es también la que descubre la criada Claire, al no tener otra salida que su propia inmólación, en *Les Bonnes*, y la descubierta por Lefranc y los Negros, al ver que no hay salida posible de su condición de preso o de su condición de esclavos, en *Haute Surveillance* y *Les Nègres*, respectivamente, entre los personajes de Genet; ésta es también la misma experiencia, obtenida a través de los per-

⁸⁸ Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*, pp. 169-72 y 232.

⁸⁹ Cfr. Shakespeare, *El rey Lear*, IV, 6 y Jan Kott, *Apuntes sobre Shakespeare*, p. 202.

⁹⁰ Cfr. F.R. Adrados, Op. cit., pp. 348-349.

⁹¹ Cfr. F.R. Adrados, Op. cit., pp. 348-352.

sonajes de Adamov, de que «toutes les destinées s'équivalent» y de que «quoi qu'on fasse on est écrasé»⁹².

El nuevo teatro es la confirmación, en la escena, de que el Hombre no puede vivir sin el «otro» y, al mismo tiempo, es una evidente demostración de que le es imposible sobrellevar la existencia con el «otro»: «nec tecum nec sine te».

Si para Hegel, «el hombre no es jamás hombre simplemente; es siempre necesaria y esencialmente Amo o Esclavo» y si, al mismo tiempo, «la dialéctica es la naturaleza propia, verdadera, de las cosas mismas»⁹³, la relación entre los miembros de las parejas que invaden la escena del nuevo teatro es una representación plástica de la dialéctica hegeliana del Amo y el Esclavo: las más variadas formas de dominio y sumisión son ejercidas sin piedad entre unos y otros (existe una verdadera tiranía del poder, del dinero, del sexo, una tiranía de una raza sobre otra, una tiranía política, policíaca, social, una tiranía familiar en la que, en el nuevo teatro como en Hegel, «la mujer es la realización concreta del crimen»⁹⁴ y hay, incluso, una tiranía del crimen). Ahora bien, no era un teatro realista o una caricatura de la sociedad lo que pretendían hacer los autores de este teatro, como ellos mismos han afirmado en repetidas ocasiones: es una pregunta mucho más honda, elemental y primaria sobre el ser humano y acerca de la existencia que le ha sido dada, la que gravita en todo momento —mientras hablan o guardan silencio, mientras ríen o lloran, mientras sueñan o están despiertos, aunque nunca sepamos a ciencia cierta cuándo es para ellos la hora del sueño y cuándo la hora de vigilia— sobre el alma de estos personajes. Así lo confesaba Ionesco en su célebre entrevista concedida a C. Bonnefoy:

«J'écris du théâtre pour exprimer ce sentiment d'étonnement, de stupéfaction. Pourquoi et que sommes-nous? (...) Il s'agit d'une question non formulée mais plus forte que si elle était formulée, d'une sorte de sentiment tout à fait primaire, originel (...) Voilà ce que j'ai voulu rendre. Naturellement on a donné des interprétations sociologiques, alors que ce que j'avais voulu exprimer c'était quelque chose qui sortait des cadres de la logique et de la sociologie. C'était une mise en lumière de l'être, de l'insolite de l'être en bloc dans mon étonnement devant l'existence...»⁹⁵.

A este respecto, resulta sorprendente el paralelismo entre los diversos grados de conciencia —Conciencia, Autoconciencia y Razón— establecidos por Hegel en los cinco primeros capítulos de su *Fenomenología del Espíritu* y el proceso mental que sigue uno de los Viejos ionescuianos en su descubrimiento de la existencia⁹⁶. Pero, lo más sorprendente tiene lugar cuando aquellas palabras del Viejo las oímos repetidas, al pie de la letra, de boca del propio autor y presa de la mis-

⁹² A. Adamov. «Note Préliminaire» a *Théâtre II*. Gallimard. 1955, pp. 8 y 11.

⁹³ Cfr. G.W.F. Hegel. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, párr. 81 y A. Kojève. *La dialéctica del Amo y del Esclavo en Hegel*. 1971, p. 16.

⁹⁴ Cfr. A. Kojève. Op. cit., p. 121.

⁹⁵ C. Bonnefoy. *Entretiens avec Eugène Ionesco*. P. Belfond. 1966, p. 70.

⁹⁶ Cfr. E. Ionesco. *Jeux de massacre, Théâtre V*, pp. 89-90.

ma «estupefacción» que sintiera aquél⁹⁷. Por boca de aquel Viejo, hablaban todos los viejos ionesquianos, los cuales representaban a toda la Humanidad de la misma manera que «toda la Humanidad» estaba representada en uno de los personajes de Beckett⁹⁸.

El engaño en el reconocimiento del señorío hegeliano, según el filósofo, estriba en que la verdad del señorío radica en la conciencia servil —que permanece en el nivel de lo «cosificado»— mientras que el fallo de la liberación del siervo está en que tal liberación tiene lugar exclusivamente dentro de los límites de su pensamiento. El engaño de la pareja del nuevo teatro está en que señor y siervo, opresor y oprimido, víctima y verdugo, constituyen las dos partes o las dos mitades de un mismo todo, dos mitades que resultan indispensables la una para la otra y que, por consiguiente, constituyen el paso hacia la destrucción del «yo»: la pareja, dentro del nuevo teatro, constituye ya, en sí misma, la realización concreta de la destrucción y la muerte del héroe clásico.

La conciencia de la separación, por cuanto es ausencia del «otro», genera el sentimiento de *soledad*, por lo que respecta a sí mismo, ocasiona la experiencia de la *caída* —la primera experiencia del hombre desde que sale del seno materno⁹⁹.

La caída es irremediable, cuando se trata del que, por naturaleza, es un «ser caído». Para Heidegger, «la caída (...) es la estructura existencial del «ser ahí»»¹⁰⁰. Como para el «Dasein» de Heidegger, la caída del personaje beckettiano adquiere el carácter de destino y fatalidad —quedando el concepto de libertad salvaguardando como en la tragedia clásica—¹⁰¹.

Asimismo, la caída «en torbellino» de Heidegger es la «vitesse accélérée» de Ionesco, la caída «en progresión geométrica» que «nos ha lanzado a la nada», como dice en su *Diario*¹⁰².

Desde los tiempos bíblicos del Génesis, y a través de la mitología griega, el tema de la caída aparece como «le signe de la punition (..) le thème du temps nefaste et mortel», según G. Durand¹⁰³. Las imágenes de la caída constituyen, para G. Bachelard, «un destin, un type de mort. Elles traduisent notre être de chute, notre être-devenant-dans-le-devenir-de-chute»¹⁰⁴.

No debe parecer, por consiguiente, tan «extraordinario»¹⁰⁵ —contrariamente a lo que opina J.M. Domenach— que *Oh les beaux jours*, de Beckett, ilustre de

⁹⁷ Cfr. E. Ionesco. *Découvertes*, A. Skira, Genève, 1969, p. 121.

⁹⁸ Cfr. S. Beckett. *En attendant Godot*. Les Ed. de Minuit, 1968, p. 142.

⁹⁹ G. Durand, en *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969, p. 122, refiere los testimonios de Betcherev y de Montessori, según los cuales el recién nacido queda desde el primer momento «sensibilisé à la chute».

¹⁰⁰ M. Heidegger. *El Ser y el Tiempo*. FCE, 1971, p. 199.

¹⁰¹ Cfr. G. Croussy, *Beckett*, p. 11.

¹⁰² E. Ionesco. *Diario I*, p. 17.

¹⁰³ G. Durand. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. pp. 124-125.

¹⁰⁴ G. Bachelard. *La terre et les rêveries de la volonté*. Corti, 1948, pp. 351-353.

¹⁰⁵ Cfr. J.M. Domenach, *Esprit*, mai, 1965, p. 1.010.

manera tan perfecta los tres temas heideggerianos de la caída —la palabrería, la curiosidad y el equívoco— si se tiene en cuenta que es éste un procedimiento constante y rutinario para los personajes del nuevo teatro, como hemos expuesto en otro lugar. La terapéutica utilizada por estos personajes es la que ofrece «la existencia inauténtica», el «Man» de Heidegger, «esta parte de nosotros mismos que nos oculta la miseria de nuestra condición original» y que proporciona la «huida de sí mismo (que) es, en última instancia, huida ante la muerte»¹⁰⁶. El proceso de esta caída, como señala G. Croussy para los personajes beckettianos, conduce inexorablemente a un final trágico¹⁰⁷. El último estadio de este proceso es el «espejismo» contenido en el «equívoco» de Heidegger, en el que se encontraba El Personaje ionesquiano de *La Vase* —la obra más beckettiana de Ionesco—, al reconocerse como un ser caído:

“La Chute. Y at-il eu une chute?. J'ai toujours été là”¹⁰⁸.

El proceso irreversible de la caída se traduce plásticamente en la escena por un progresivo desposeimiento de los bienes —los objetos— del personaje, una pérdida de facultades o, incluso, una verdadera mutilación de sus miembros hasta conducirlo a la muerte.

En el nuevo teatro se plantearían, por consiguiente, los grandes temas del teatro clásico sobre el origen y el destino del Hombre, con unas claras implicaciones de influencia hegeliana sobre el papel que juega frente al Mundo, frente al «Otro» y frente a sí mismo, así como una notoria derivación de la teoría de Heidegger sobre el proceso irreversible de «caída» del personaje que, como otro Orestes, no tiene otra posibilidad que la «huida», ante la persecución de que es objeto por la falta contraída¹⁰⁹, con la diferencia de que las Erinias las lleva el personaje en el mismo germen de su existencia y no hay Atenea que lo defienda ni Apolo que lo purifique ni Ifigenia que lo pueda liberar.

La dramaturgia a la que recurren los autores de este teatro está «en función» de la temática expuesta en sus obras. «La expresión es para mí fondo y forma a la vez», había replicado Ionesco en su célebre controversia a Kenneth Tynan¹¹⁰. Más recientemente, en su «Préface» a la obra de Paul Vernois, Ionesco escribe lo siguiente: «En littérature, en art, le «comment cela est dit» est plus important que ce que l'on veut dire. C'est une chose que l'on commence à savoir»¹¹¹.

En un «teatro puro», como pretendía ser el nuevo teatro, la forma debía formar parte, más que nunca, del propio contenido. En este sentido, *el héroe clásico* se ve ahora en la escena «separado» de sí mismo, dividido en dos mitades, repre-

¹⁰⁶ Cfr. A. de Waelhens. *La Filosofía de Martín Heidegger*, p. 121.

¹⁰⁷ Cfr. G. Croussy. *Beckett*, p. 12.

¹⁰⁸ E. Ionesco. *La Vase*, en *Théâtre V*. Gallimard, 1974, p. 254.

¹⁰⁹ Véase la persecución a que son sometidos ciertos personajes de Adamov, por un «defecto» de condición racial, en obras como *Tous contre tous* (*Théâtre I*. Gallimard, 1953), o como *La politique des restes* (*Théâtre III*. Gallimard, 1962).

¹¹⁰ Cfr. E. Ionesco. *Notas y Contranotas*, p. 84.

¹¹¹ Paul Vernois. *La dynamique théâtrale D'Eugène Ionesco*. Klincksieck. París, 1972, p. 2.

sentadas en los dos miembros de *la pareja* que se repudian constantemente, pero que no pueden vivir el uno sin el otro: se atormentan cuando están juntos y sufren por estar separados.

El esquema binario, dentro de la relación de los personajes, es tan uniforme en el nuevo teatro, como hemos puesto de manifiesto en otro lugar, que incluso en aquellas obras en las que no aparece más que un solo personaje, dicho esquema sigue siendo válido: tal es el caso de *La dernière bande*, de Beckett, en la que Krapp, envejecido, aparece dialogando —gracias a la cinta magnetofónica— con el Krapp de cuarenta años antes; así ocurre también en *Acte sans paroles I*, en el que El Personaje del comienzo, que corre tras la satisfacción de sus apetitos, es reemplazado por el personaje escéptico del final que no alarga la mano para dar alcance a la jarra de agua que satisfaga su sed.

De todos modos, no es de extrañar que el esquema binario sea parte fundamental de la estructura del nuevo teatro, puesto que refleja no tanto a dos personalidades o psicologías distintas, sino la alternancia resultante de las dos posibles actitudes trágicas de un mismo personaje ante su condición existencial: «vivir o contarlo». A fuerza de querer parecerse a los demás, a fuerza de querer «contarlo», estos personajes han dejado de parecerse a sí mismos y han perdido así su «vida» propia». Así lo expresaba Ionesco a C. Bonnefoy:

“C'est parce qu'ils ont voulu être comme les autres qu'ils sont déshumanisés ou plutôt dépersonnalisés (...) Ces gens ont renoncé à leur humanité (...) à leur vie propre, à leur personnalité”¹¹².

Los Cid, Fedra, Andrómaca o los Romeo, Macbeth o, incluso, los procedentes de la Comedia, como los Tartufo, Harpagón, etc., revestidos todos ellos de una acusada personalidad, han cedido las tablas a unos personajes intrascendentes que son manejados como marionetas, por unas Fuerzas Superiores a las que es inútil oponer resistencia, o que se manifiestan como unos miserables despojos humanos. En otras palabras, el héroe ha cedido su lugar al sub-héroe —que otros preferirían calificar de anti-heroe—. Pero es un sub-héroe que participa al mismo tiempo de lo sub-humano. Sub-humano en Adamov, por ser víctimas de una opresión o persecución constante, no exenta de caracteres paranoicos; sub-humano en Ionesco, por una banalidad cotidiana que ha colocado a sus personajes en una situación de «impasse» provocada o por tradiciones familiares o por disposiciones administrativas o por leyes naturales que convierten a sus personajes en verdaderas «Víctimas del deber»; sub-humano en Beckett, desde el momento en que sus vagabundos sentenciosos, por un acto querido o aceptado, se han encerrado en su caparazón —que puede ir de los muros de una habitación, como en *La dernière bande*, hasta parajes desérticos o chamuscados como en *Cendres* o en *Oh les beaux jours*—, no tanto para evitar ser hostigados por los otros cuanto para seguir aguijando a su otra mitad en una fruición repartida entre lo sensual y la sádico; sub-humano en Genet, con más razón todavía, por cuanto

¹¹² C. Bonnefoy. *Entretiens avec Eugène Ionesco*, pp. 137-138.

han sido los bajos fondos los que le han proporcionado sus personajes: sus «escogidos» han sido efectivamente los «separados», pero no por arriba, como en la tragedia clásica, sino por abajo: los rechazados por el color, como los Negros ¹¹³, o por la raza, como los Arabes ¹¹⁴, o por el crimen, como los Reclusos ¹¹⁵, o por la casta social, como las Criadas ¹¹⁶, o por el vicio, como Irma y sus Clientes ¹¹⁷.

Este desdoble del personaje es tan evidente en Genet que resulta, a veces, hasta provocativamente ostensible, diríase que «exhibicionista»: tal es el caso de la criada Claire —quien, hasta bastante después de iniciada la obra, ha estado engañando al público usurpando el papel y la personalidad de La Señora— o el caso del revolucionario Roger quien para asesinar al Jefe de Policía —al gran macho— no tiene más que castrarse a sí mismo, puesto que él era la encarnación de aquél y éste es también el caso de Irma quien era, a un mismo tiempo, La Reina y «la gran p...» y directora del bordel.

Los objetos de la escena del nuevo teatro —ninguno de los cuales es gratuito o puramente decorativo— constituyen la prolongación del personaje: objetos, así como decorado, luminotecnia y la escenografía toda obedecen a una economía de la escena en la que cada elemento desempeña un papel específico que sólo puede ser interpretado en función de un contexto del que forman parte el lenguaje oral y el lenguaje escénico. Los autores del nuevo teatro lo han inculcado siempre al «Metteur en scène»:

“Il est donc non seulement permis, mais recommandé de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles” ¹¹⁸.

Si los objetos son una prolongación del personaje, deben hablar, ellos también, el lenguaje de los personajes por ellos encarnados:

“Les objets deviennent alors des espèces de mots, constituent un langage” ¹¹⁹.

Ionesco lo ha repetido en innumerables ocasiones:

“Traté, por ejemplo, de exteriorizar la angustia (que el señor Tynan me disculpe esta palabra) de mis personajes en los objetos, de hacer hablar a los decorados (...) dar imágenes concretas del pavor o del pesar, del remordimiento, del enajenamiento” ¹²⁰.

¹¹³ Cfr. J. Genet. *Les Nègres*. L'Arbalète. 1963.

¹¹⁴ Cfr. J. Genet. *Les Paravents*. L'Arbalète. 1961, 1976.

¹¹⁵ Cfr. J. Genet. *Haute Surveillance, Oeuvres Complètes*. Vol. IV. Gallimard. 1968.

¹¹⁶ Cfr. J. Genet. *Les Bonnes*, Op. cit.

¹¹⁷ Cfr. J. Genet. *Le Balcon*, Op. cit.

¹¹⁸ E. Ionesco. *Notes et Contrenotes*, cita de Marie-Claude Depraz-McNulty, «L'Objet dans le théâtre d'Eugène Ionesco» en *French Review*, 1967-68, n° 4, p. 93.

¹¹⁹ Lamont Rosette, «Entretiens avec E. Ionesco», *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, n° 53, février, 1966.

Sobre el papel de la luz, como traducción del estado anímico de los personajes, véase C. Abastado, *Ionesco*, p. 162.

¹²⁰ E. Ionesco. *Notes y Contranotas*, pp. 85-86.

Paul Vernois, uno de los mejores comentaristas de la dramaturgia ionesquiana, comenta el papel de los objetos en estos términos:

“...chargés d’espoir et de menace, ce sont autant que des personnages muets des signes de contradiction. Ils sont animés d’une sorte de vie mystérieuse (...) Éléments essentiels d’une technique onirique, ils poussent au délire les pulsions et les répulsions des personnages”¹²¹.

A propósito de la economía del objeto escénico, X. Fábregas habla de una significación «sobrenatural» del mismo¹²². Esta significación es, sin duda, la poesía que se instala en los objetos, como decía A. Artaud, y de la que brotan aquellas consonancias insólitas y aquellas imágenes que hablan tanto al espíritu como a la sensibilidad del espectador¹²³.

La simultaneidad de los contenidos de conciencia, de influencia proustiana y bergsoniana —que encontró su continuación a la vez que una nueva interpretación en el *Ulises* de Joyce—¹²⁴ origina una verdadera «espacialización de los elementos temporales»: al situarse el «yo» frente al «él» en un mismo plano, quedan «sincretizados» en el presente lo que el uno ha sido y lo que el otro será¹²⁵.

El lenguaje tradicional y estereotipado, convertido en signo de contradicción, se ha desintegrado para dar paso al nacimiento de un nuevo Verbo capaz de redimir aquel lenguaje degenerado¹²⁶.

De la misma manera que el héroe clásico aparece aquí partido en dos, la palabra, el signo lingüístico, ve escindidos su significante y su significado, a la vez que se introducen en su lugar unos falsos significantes y significados, dando así origen a un nuevo lenguaje «à mi-chemin entre la folie et la terreur»¹²⁷.

Al mismo tiempo, el espectáculo de esos vagabundos, proscritos, fantoches, no puede ser solamente cómico ni exclusivamente trágico; es ambas cosas a la vez¹²⁸. Los autores del nuevo teatro han seguido el consejo que diera Sócrates a Aristófanes y a Agatón —como nos refiere Platón en *El Banquete*— según el cual «el verdadero artista de la tragedia tiene que ser también un artista de la comedia». Frente a la mayoría de los críticos, Robbe-Grillet adivinó en la obra de Beckett una nueva forma de tragedia y, a la vez, el último hallazgo de un huma-

¹²¹ P. Vernois. *La dynamique théâtrale d’Eugène Ionesco*, p. 167-68.

¹²² Cfr. X. Fábregas. *Introducción al lenguaje escénico*. (Los libros de la frontera). Barcelona, 1975.

¹²³ Cfr. A. Artaud. «Lettre à Comoedia», en *Oeuvres Complètes*, Vol. V, p. 41.

¹²⁴ Cfr. A. Hauser. *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. III, p. 229.

¹²⁵ Cfr. M. Lioure. *Le drame de Diderot à Ionesco*, pp. 193-94. Véanse C. Abastado, Op. cit., pp. 228-29. P. Vernois, Op. cit., p. 101 y C. Segre, «La función del lenguaje en el *Acte sans paroles* de Samuel Beckett», *Semiología del Teatro*. Planeta, 1975. Barcelona.

¹²⁶ Cfr. M. Lecuyer, «Ionesco ou la précedence du verbe», *Cahiers de la C. Renaud-Barrault*, février, 1966. Cfr. los n.ºs. 29 (enero de 1960) y 42 (febrero de 1963) de los mismos. Cfr. E. Jacquart, *Le théâtre de dérision*, p. 224, G. Sandier, *Théâtre et Combat*, p. 62, C. Mauriac, «Samuel Beckett, Prix Nobel de Littérature», *Le Figaro*, 24-X-69.

¹²⁷ Cfr. M. Lecuyer, Loc. cit.

¹²⁸ Cfr. Bonnefoy. *Entretiens avec Eugène Ionesco*, p. 59 y E. Jacquart, *Le théâtre de dérision*, p. 182.

nismo en el que el personaje, al igual que otro Sísifo, es consciente de que «la victoire consiste à être vaincu»¹²⁹. Evidentemente no estamos ante la misma tragedia de los griegos que conservaba todos y cada uno de los aspectos de la definición de Aristóteles. La piedad aristotélica («eleos» y «phobos») que producía la purificación («catharsis») de dichas emociones ha sido reemplazada por un comportamiento, a la vez estético y filosófico, basado en el punto de vista y la distancia: «le principe de la pitié est corrigé par celui du recul»¹³⁰.

No obstante, el intercambio constante entre unas realidades fingidas y unas ficciones realizadas o «vividias» origina la aparición de una realidad nueva y única, de contornos imprecisos entre el ser y el no-ser, que permite la afloración de aquellas fuerzas ocultas, en un clima de complicidad entre la escena y el público que bien pudiera ser la heredera de aquella «catharsis» primitiva que Aristóteles reclamaba para la Tragedia ática y que A. Artaud exigía para el teatro auténtico, en su conferencia pronunciada en la Soborna, el 6 de abril de 1933 y que llevaba el título revelador de «Le Théâtre et la Peste»¹³¹.

En cualquier caso, creemos que ese fenómeno literario, cuya aparición oficial ha coincidido con el inicio de la segunda mitad de siglo, no ha dicho ni mucho menos su última palabra. Aquellas obras que durante dos décadas se vinieron representando a diario en distintos teatros parisinos y que han dado repetidas veces la vuelta al mundo, son las mismas que se siguen viendo en nuestros días —a veces, representadas por Alumnos de nuestras Aulas, como *La Leçon*, *La Cantatrice Chauve*, *Le Tableau*, *Le roi se meurt*, *En attendant Godot*, entre otras—. En el reciente festival de teatro de Nancy, de 1981, dedicado al teatro norteamericano de vanguardia —el que parece más avanzado técnicamente— descubrimos, frente a los estridentes espectáculos de «rock» duro, las Escenas en las que la pareja y el «clown» de ascendencia beckettiana regresaban a contarnos su «historia», a la vera del fuego, como hiciera un cuarto de siglo antes el viejo Krapp —«resté assis devant le feu, les yeux fermés, à séparer le grain de la balle (...) Hereux d'être de retour»—¹³² o encontrábamos al personaje enfrentado de nuevo con la necesidad de escoger, según el expuesto planteamiento de Heidegger, entre la existencia «auténtica» o la fácil existencia «inauténtica», dispuesto como antaño a estrangular a los niños —esos «fiasco en fleur», que llamaba Rooney—, para evitarles una existencia infeliz, como le había ocurrido infinidad de veces al viejo Rooney¹³³, porque la muerte era algo «sans remède» para ellos, según repetía insistentemente el viejo Hamm al padre que intentaba salvar la vida de su hijo pequeño¹³⁴ o porque más vale pronto que tarde, como repetían uno tras otro los ionesianos «L'Employé des Pompes Funèbres», «L'Oncle Docteur» y

¹²⁹ Cfr. Robbe-Grillet, N.R.F., octubre de 1958, cita de G. Croussy, en *Beckett*, p. 211.

¹³⁰ E. Jacquart. *Le théâtre de dérision*, p. 164.

¹³¹ Cfr. A. Artaud. *Oeuvres Complètes*. Vol. IV, pp. 34-37 y 344.

¹³² S. Beckett. *La dernière bande*. Ed. Minuit. 1959, p. 14.

¹³³ Cfr. S. Beckett. *Tous ceux qui tombent*. Minuit. 1957, p. 57.

¹³⁴ Cfr. S. Beckett. *Fin de partie*. Ed. Minuit. 1957, pp. 73 y 91.

John Bull, al disponerse éste último a fusilar a los dos niños ingleses¹³⁵. La simplificación de la escenografía y la vuelta al texto «literario» son otros indicios de la afinidad entre éste y el que se llamó «nouveau théâtre»¹³⁶.

La representación de distintas obras de S. Beckett y de J. Genet —tales como *Oh les beaux jours*, *Acte sans paroles I y II*, *Les Bonnes*— por diferentes Compañías, a lo largo de esta temporada 1984-85, en España así como la constante puesta en escena de las obras del «nouveau théâtre» tanto en Francia como en otros países¹³⁷ puede considerarse como una demostración de los valores permanentes de ese teatro.

No resulta sorprendente que la mayor parte de los críticos se resista a considerar al «nouveau théâtre» como a una nueva forma de tragedia, cuando no han logrado ponerse todos de acuerdo, por lo que respecta a esta característica, ni cuando se trata de las obras de Shakespeare ni por lo que a las obras de los mismos «trágicos» griegos se refiere. Por nuestra parte, y frente a quienes han repudiado ese teatro, no nos queda más que decir que —como decía Ionesco a propósito de Adamov, cuando éste renegaba de sus primeras obras—¹³⁸ el futuro será el que decida si tuvieron razón o no al repudiarlo.

¹³⁵ Cfr. E. Ionesco. *Le piéton de l'air*, en *Théâtre III*, Gallimard. 1963, pp. 186-187.

¹³⁶ Cfr. *Primer Acto* (Segunda Epoca). N.º 192. Crónica de A. Berenguer.

¹³⁷ Recientemente ha tenido lugar en Lyon la representación de *Les Bonnes* de manera simultánea en dos salas distintas: en una de ellas los actores eran todos del sexo femenino, mientras en la otra eran todos ellos varones. Por otra parte, el grupo belga «Diagonales Theatre» anuncia su participación en la «Muestra Internacional de Teatro de Valladolid» —que debe celebrarse del 4 al 13 de mayo próximo— con la puesta en escena de «un montaje basado en dos monólogos de Samuel Beckett apoyado por trece pantallas de video» (véase el diario *El País* de 15 abril 1985, p. 34).

¹³⁸ Cfr. E. Ionesco. *Notas y Contranotas*. Losada, 1965, p. 208.