

El año en que se publicó

# El teatro del absurdo

de Martin Esslin

Por Santiago Martín Bermúdez

Para mí, 1966 es el año del “teatro del absurdo”. Yo era demasiado joven para haber asistido a aquel estreno legendario de *Esperando a Godot* a cargo de Dido Pequeño Teatro, que dirigía Josefina Sánchez Pedreño. Y hasta para haber visto a Italo Ricardi en la también legendaria puesta en escena de *La última cinta* (también con Dido, por cierto). Pero quedaban los documentos. Quedaba ese sensacional primer número de “Primer Acto”, con el texto de la primera obra y un montón de artículos que devoré con retraso obligado. Y el libro de Aymá, con *La última cinta*, *Acto sin palabras* y varios artículos memorables. En 1965, Paco Aguinaga y yo perdimos la voz, en medio de un tumulto que hizo época, cuando en el Ateneo de Madrid Los Goliardos estrenaron *Ceremonia para un negro asesinado*, de Arrabal, dirigida e interpretada por Ángel Facio. Un par de años o tres antes veíamos en Madrid *El rinoceronte*, *El nuevo inquilino* y *El rey se muere*, todas de Ionesco. En 1966, Paco y yo ingresábamos, con otros compañeros, en Los Goliardos. Pertenecíamos a Albor Estudio de Teatro, dirigido entonces por Pedro Turbica (Luis Molina había cruzado el charco un año antes), y nos fundíamos con Goliardos, renunciando a nuestro buen nombre, tal vez por considerar mejor aún este otro. Nada más ingresar, se preparó un montaje de tres obras breves de Beckett, dirigidas por Ángel Facio y Miguel Arrieta: *Vaivén*, *El Joe* y *Palabras y música*; en esta última había una especie de solista-actor, un coro y un pequeño conjunto instrumental que interpretaba una partitura de Agustín González Acilu. De

ese grupo salieron al menos dos directores de orquesta de gran talla: Miguel Roa y Arturo Tamayo. Por allí andaba también Ángel Luis Ramírez. Qué tiempos.

En aquellos tiempos, es evidente, el llamado “teatro del absurdo” estaba vigente como sensibilidad cultural. Y no sólo cultural. Precisamente ese año aparecían en España dos libros de gran importancia sobre el asunto. Uno es el que motiva estas líneas, *El teatro del absurdo*, del austriaco Martin Esslin, en la importantísima Biblioteca Formentor de Seix & Barral. El otro era *Teatro de protesta y paradoja*, del estadounidense George Wellwarth, libro que inauguraba una colección llamada a ser muy prestigiosa, *Palabra en el Tiempo*, de Lumen. Además, debió ser en 1966 cuando la revista “Índice”, editada por falangistas rojos, dedicaba un número al *Pánico*, esto es, la tendencia de Arrabal y sus teatreros, pintores y poetas. Por lo demás, Juan Guerrero Zamora concluía por entonces la publicación de los cuatro espléndidos e impresionantes volúmenes de su *Historia del teatro contemporáneo* (Juan Flors, Barcelona, 1961-1967), hazaña que merecería la reedición y, puesto que parece que el autor tiene más material, la ampliación. Guerrero Zamora trataba a los “absurdos” dentro de lo que él llamaba tendencias neoconvencionales, un concepto que resultó muy fructífero y acaso más exacto que el de teatro del absurdo. No sólo el “teatro del absurdo” estaba vivo. Estaba vivo el teatro como fenómeno social.



Hubo un momento en que se decidió enfrentar a dos grandes tendencias teatrales, la de Beckett, Ionesco y *tutti quanti*, esto es, el “teatro del absurdo”, con las del “teatro político” que pasaban por Piscator y por Brecht. La polémica entre Piscator e Ionesco vino a echar leña al fuego. A nosotros no parecía afectarnos aquello. La dicadura se combatía desde escena (¿éramos unos ingenuos?) tanto con el teatro de Brecht como con las obras de Beckett e Ionesco, que nuestros ojos convertían en parábolas políticas. Todo se acumulaba entonces, en los 60, después de los años terribles: también llegaban en la primera mitad de esa década las primeras traducciones argentinas de obras de Kafka. Que también leíamos con perspectiva parabólica. Creo que aquí es donde se produjo uno de los equívocos más importantes de la época, y hubo una serie de autores españoles que abrazaron el neoconvencionalismo de los absurdos para hacer ese tipo de parábolas. A algunos se les pasó la enfermedad con el tiempo, pero a otros los marcó para siempre. La transición democrática dio cuenta de todo aquello. ¿Para bien...?

*El teatro del absurdo*, de Esslin, sistematizó las teorías que, mediante tanteos, se iban abriendo paso entre nosotros. Era un libro claro y, al mismo tiempo, un libro de gran altura intelectual. Lo más importante era la breve introducción y los estudios dedicados a Beckett, Adamov e Ionesco, sobre todo por conectarlos con el pensamiento crítico (en el sentido de crisis) de los años anteriores, desde Camus al existencialismo, más que con otras tendencias teatrales. A partir de ese punto empezaba lo que quizá a estas alturas resulta menos admisible: ¿se puede incluir en este tipo de teatro a Genet? Sí es posible incluir a Arrabal y a Pinget, incluso a Pinter, pero menos convincente es alargar la nómina hasta Pedroló o Max Frisch, que pueden tener reflejos en sus cuestiones sobre identidad y política, pero cuyos horizontes e intereses eran totalmente distintos. Si todos los autores que incluye Esslin forman parte de esa tendencia que no es tendencia, resultaría que al final todo es



Foto: Gyenes.

*El Rinoceronte* de Ionesco. Dirección: José Luis Alonso. Teatro María Guerrero 1961.

“absurdo” y en consecuencia nada define esa integración genérica.

Sin embargo, permanece el considerable valor de los estudios de los autores, principales o invitados, análisis que ayuda a comprender que incluir a todos tiene algo de arbitrario. ¿Qué no habría hecho Esslin con el Mihura de *Tres sombreros de copa* y con buena parte de Jardiel de haberlos conocido? Y permanece la considerable influencia de un libro que, llegado entre nosotros en un momento de cambio social acelerado, se tomó como un refuerzo de lo que ya estaba influyendo en los medios teatrales de nuestro país, el teatro de tendencias neoconvencionales, esto es, de nuevas formas y contenidos. No se tomó como en casi toda Europa, como una síntesis de algo que había sido, sobre todo, en los años 50. Sino como un camino a seguir. O uno de los caminos. Ya hemos sugerido que algunos se lo tomaron demasiado en serio. No creo que fuera culpa de Esslin.

Incluimos parte del arranque del libro, por su importancia especial en aquel momento. ¿Era el teatro de Beckett e Ionesco un teatro difícil de comprender, un teatro abstracto (como dijo con desdén un crítico español de entonces), o, por el contrario, era puro camelo? Lo que describe Esslin al comienzo del libro aclaraba entonces muchas cosas sobre la verdadera naturaleza de ese teatro. Un teatro que ya pertenece a la historia, pero la historia de los grandes, la de Sófocles, Shakespeare y Calderón. La de Beckett e Ionesco. ■



Fragmento de *El teatro del absurdo* de Martin Esslin

Absurdidad del absurdo

El 19 de noviembre de 1957 un grupo de inquietos actores se preparaba para salir a escena. Eran los miembros de la Academia de Actores de San Francisco. El público ante el que iban a actuar estaba formado por 1.400 presos de la Penitenciaría de San Quintín. Nadie había representado allí desde que Sarah Bernhardt lo hizo en 1913. Ahora, cuarenta años después, la obra escogida, principalmente por no tener papeles femeninos, era *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett.

No es, pues, de extrañar que los actores, y Herbert Blau, el director, estuvieran recelosos. ¿Cómo iban a presentarse ante uno de los más difíciles auditorios del mundo con una obra tan marcadamente oscura e intelectual y que casi había producido tumultos en los más sofisticados públicos de Europa Occidental? Herbert Blau decidió preparar al auditorio de San Quintín para lo que iba a presenciar. Compareció en el escenario y se dirigió al repleto y oscuro comedor Norte, convertido en un mar de vacilantes cerillas que los presos lanzaban por encima del hombro después de haber encendido sus cigarrillos. Blau comparó la obra con una pieza de música de jazz: “a la cual uno debe estar atento para descubrir en ella todo lo que uno crea poder descubrir”. Del mismo modo tenía la esperanza que habría diversas interpretaciones, diversos significados personales para cada uno de los asistentes a *Esperando a Godot*.

El telón se alzó, la obra dio comienzo. Y aquello que había desconcertado a los sofisticados auditorios de París, Londres y Nueva York, fue inmediatamente asimilado por un público de presos. El escritor de *Recuerdos de un estrenista* (*Memories of a First-Nighter*), en las columnas del periódico del penal, el “San Quentin News”, dijo:

“El trío de forzudos, de prominentes bíceps, que había plantado sus 642 libras en el pasillo, esperaban que saliesen chicas y cosas divertidas. Cuando esto no ocurre manifiestan su enojo y en voz alta empiezan a decir que en cuanto se apaguen las luces se largan. Estaban en un error. Escucharon y observaron dos minutos más y se quedaron. Se quedaron hasta el final. Estaban temblando”<sup>1</sup>.

O como refiere el autor del editorial del mismo periódico, bajo el título “El grupo San Francisco deja al auditorio de San Quintín esperando a Godot”.

“Cinco minutos después de empezada la representación, todos los que habían pensado que era preferible representar en primer lugar una obra menos polémica, vieron aliviados sus temores”<sup>2</sup>.

Un periodista del “Chronicle” de San Francisco, que estuvo presente, hizo notar que los presos no encontraban la obra difícil de entender. Uno de ellos le dijo: “Godot es la sociedad”, otro: “Es el exterior”<sup>3</sup>. Uno de los maestros de la prisión es citado diciendo: “Ellos saben lo que significa esperar... sabían que si por fin Godot hubiese llegado, habría sido un engaño”<sup>4</sup>.

Se dice que el propio Godot, así como giros, frases y personajes de la obra, han venido desde entonces a formar parte del argot privado y la mitología institucional de San Quintín.

[...]

¿Por qué una obra de la supuestamente esotérica vanguardia causó un impacto tan inmediato y hondo en un público de presos? ¿Porque les enfrentó con una situación en cierta medida análoga a la suya? Quizás. O quizás, porque estaban desprovistos de sofisticación y, en consecuencia, presenciaron la obra sin ideas preconcebidas, sin nociones de antemano, de modo que evitaron el error en el que incurren muchos críticos conocidos, que condenan la pieza por su falta de trama, desarrollo, caracteres, o simplemente sentido común. Lo cierto es que no se puede acusar a los presos de San Quintín de snobismo, como se ha hecho con gran parte del público de *Esperando a Godot*, al que se ha acusado de pretender apreciar una obra que ni siquiera habían comenzado a comprender, sólo por guardar las apariencias. ■

1. San Quentin News, San Quintín, California. 28 de noviembre de 1957.

2. Ibid.

3. Theater Arts, Nueva York, julio 1958.

4. Ibid.

**COLECCION DRAMAS**

Encuaderne sus revistas utilizando las grapas omega