



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por **Miguel Angel Garrido Gallardo**



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

antiteatro. Del francés *anti-théâtre* (ing: *anti-theatre*; it *anti-teatro*; al: Antitheater; port. *anti-teatro*).

Término que se aplica eminentemente a las vanguardias formales del teatro en el siglo XX y, sobre todo, a la figura y obra del dramaturgo de origen rumano Eugène Ionesco, quien en 1950 coloca la denominación antiobra (anti-pièce) al frente de La cantante calva.

En su *Diccionario del teatro*, se refiere Pavis a este término como «una denominación “cajón de sastre” más periodística que científica» (p. 42). Ciertamente, dista de ser un vocablo preciso, habiéndose aplicado a fenómenos tan dispares como el teatro épico de Brecht, los lances futuristas de Marinetti o las creaciones de los *Angry Young Men*. Todos ellos comparten «una actitud crítica e irónica frente a la tradición, artística y social» (*ibid.*), así como una querencia por estrategias como la protesta y la paradoja, de acuerdo con el ensayo de Wellwarth de 1964. Los diferencian, no obstante, multitud de aspectos, con lo que resultaría desorientador englobarlos bajo la misma etiqueta.

En el plano académico, el término *antiteatro* se aplica eminentemente a las vanguardias formales del siglo XX y, sobre todo, a la figura y obra del dramaturgo de origen rumano Eugène Ionesco, quien en 1950 coloca la denominación *antiobra (anti-pièce)* al frente de su primera pieza, *La cantante calva*. Habitualmente concebida, junto a otras como *Las criadas* de Jean Genet, *El triciclo* de Fernando Arrabal o, sobre todo, *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, como iniciadora de lo que el investigador británico Martin Esslin bautizaría como *Teatro del Absurdo*, aún hoy se considera como una de las propuestas más radicales de la creación escénica occidental. La inspiración en las comedias de salón decimonónicas evidencia, desde la primera escena, su voluntad de diálogo con la tradición mimética de Europa; no se trata, con todo, de un intercambio pacífico o complaciente: con su obra, Ionesco subvierte las convenciones del teatro clásico, más en concreto de la *pièce bien faite* del XIX, prevalente en las salas burguesas de su época. Así, presenta a unos personajes que, pese a su tópica apariencia, se revelan

Antiteatro

desprovistos de individualidad, incongruentes en sus conversaciones y tan fríos y maquinales en su comportamiento, que semejan robots antes que seres humanos. El sinsentido abarca todo el conjunto: desde la acción hasta el tiempo, enajenado del real, con relojes que marcan diecisiete horas y una idea totalmente irreductible de la progresión cronológica; hasta el espacio se antoja absurdo, de cartón-piedra, apuntando a la artificialidad de la representación y la inconsistencia de la diégesis, a años luz de la alumbrada desde una mimesis realista o naturalista.

La transgresión de Ionesco no es un fenómeno aislado, como tampoco es suyo el designio de reventar la figuración desde el interior de la escena. Aparte de sus coetáneos absurdistas –entre los que también habría que citar al Nuevo Teatro Español, con nombres como Miguel Romero Esteo, Luis Riaza o José Ruibal, como señalan, entre otros muchos, Mańkowska y Wellwarth–, el impulso iconoclasta viene de antes del pesimismo existencialista de medio siglo, detonante filosófico del teatro de Beckett y compañía. Precedentes ilustres del *antiteatro* son Alfred Jarry, el máximo precursor del teatro absurdista, Antonin Artaud y, en España, autores como García Lorca o José Bergamín. Al primero de los mencionados se debe la políticamente incorrecta *Ubú rey* (1896), destinada a escandalizar a la sociedad parisina del momento, pero también a dinamitar las bases de la escena clásica, encarnada en Sófocles, Shakespeare y Calderón (Abraham, «*Ubú rey...*», pp. 308-309) Los españoles, por su lado, se adscriben a la corriente experimental que recorre Europa en el periodo de entreguerras, y que en nuestro país conoce esplendor en la poesía y el cine. En cuanto a Artaud, es el gran apóstol de la ruptura, con su Teatro de la Crueldad: los ensayos recogidos en el conocido volumen *El teatro y su doble* (1938) abogan por la negación del drama tal y como se ha venido concibiendo en Europa desde hace siglos: basado en la palabra articulada, esclavo del texto literario y agudamente alejado de sus orígenes rituales. Como dice Derrida, Artaud pretende «terminar con el concepto *imitativo* del arte» («El teatro de la crueldad...», p. 41). Inspirado en la escena tradicional de Oriente –sobre todo en la danza balinesa– y en los ceremoniales precolombinos de tribus como los

tarahumaras, propone un teatro opuesto al concepto usual de representación, capaz de trascender las apariencias de la cotidianidad, gobernada por la razón y unas formas esterilizadoras, y acceder a los abismos donde bulle la vida, libre y anárquicamente. Ni que decir tiene que ni actores ni escenarios han de plegarse a o reproducir las convenciones del día a día; bien al contrario, mediante unos códigos totalmente novedosos, sorprendidos, pretenden ponerlas patas arriba, generando miedo, confusión e inseguridad en el espectador.

La revolución promovida por las figuras citadas, que conduce a un teatro que parece negarse a sí mismo –al menos en las bases que teóricos como Szondi, Bobes o García Barrientos atribuyen al drama canónico–, tiene continuidad en los modelos propugnados por directores como Grotowski o Kantor, en el Living Theater americano y, en general, en la escena posdramática, teorizada por el alemán Hans-Thies Lehmann y definida, precisamente, por la negación del drama entendido como reproducción de la realidad. En este caso, la apuesta va un paso más allá y, en lugar de presentar un universo desquiciado, impermeable a criterios racionales, se llega a desacreditar la noción misma de ficción: el teatro, para nombres como Jan Fabre, Peter Handke, Heiner Müller o, en España, Rodrigo García, Angélica Liddell o Sara Molina, no constituye un simulacro de lo real; es, él mismo, realidad. Los actores se presentan, en consecuencia, sin máscaras, con su nombre y apellidos, mientras que la diégesis se empequeñece hasta prácticamente neutralizar la alteridad ontológica de la escena. En ello, y en el componente radicalmente corporal, sensual, se acerca el paradigma posdramático al ámbito parateatral de la performance, basada en el aquí y ahora de la acción. Por supuesto, se trata de un espejismo, que si bien desarticula los códigos y estructuras del drama aristotélico, abriendo la puerta a la improvisación, el *happening* y la participación del público, se atiene, en términos generales, a las exigencias mínimas de la comunicación teatral. El prefijo *post*, igual que el *anti* del término correspondiente a la entrada, indica, en definitiva, una reconsideración de los cimientos de la representación, no nos expulsa del coto escénico; al revés: apuesta por un regreso a los inicios de la actividad escénica, a sus raíces ceremoniales y alusivas a un plano superior (o inferior) de realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Abirached, Robert (1978), *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, ADE, 1994;
- Abraham, Luis Emilio, «*Ubú rey* de Alfred Jarry (el antiilusionismo jarryano: donde coinciden sátira y parodia)», en José Luis García Barrientos (dir.), *Análisis de la dramaturgia: nueve obras y un método*, Madrid, Fundamentos/RESAD, 2007, pp. 289-312;
- Artaud, Antonin (1938), *El teatro y su doble*, Madrid, Edhasa, 2000;
- Bobes, M^a del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987;
- Derrida, Jacques (1967), «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación», en *Dos ensayos*, Madrid, Anagrama, 1972, pp. 37-72;
- García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001;
- Hayman, Ronald, *Theatre and Anti-Theatre: New Movements since Beckett*, Nueva York, Oxford University Press, 1979;
- Ionesco, Eugène (1962): *Notas y contranotas*, Buenos Aires, Losada, 1965;
- Lehmann, Hans-Thies (1999), *Postdramatic Theatre*, Oxford, Routledge, 2006;
- Mańkowska, Joanna, *El ritual y la ceremonia en la práctica dramática del Teatro del Absurdo en España*, Varsovia, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej, 2012;
- Pavis, Patrice (1996), *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998;
- Esslin, Martin (1961), *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1964;
- Pronko, Leonard C., *Avant-Garde: The Experimental Theater in France*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1962;

Miguel Carrera Garrido

Sánchez, José Antonio, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Visor, Madrid, 2006;

Styan, John L., *Modern Drama in Theory and Practice, Volume Two: Symbolism, Surrealism and the Absurd*, Cambridge University Press, 1981;

Szondi, Peter (1956), *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino, 1994;

Wellwarth, George E. (1964), *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*, Barcelona, Lumen, 1966;

Wellwarth, George E. (1972), *Spanish Underground Drama (Teatro español underground)*, Madrid, Villalar, 1978.

Miguel CARRERA GARRIDO

Universidad Marie Curie-Skłodowska (Lublin, Polonia)

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales