



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo  
ISBN 978-950-585-116-4



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

**teatro del absurdo.** Del griego *théatron*, lugar donde se mira y del latín *absurdus*, fuera de tono, discordante (ing. *theatre of the absurd*, fr. *théâtre de l'absurde*, it. *teatro dell'assurdo*, al. *das absurde Theater*, port. *teatro do absurdo*).

*Categoría genérica formulada por la crítica teatral para agrupar inicialmente la producción de Beckett, Ionesco y otros dramaturgos de neovanguardia que empezaron a estrenar en la década de 1950 y tenían su centro en París. En ese contexto histórico, el término se encontraba indisolublemente asociado al pensamiento ateo de autores como Sartre y Camus, para quienes el sinsentido existencial era definitorio de la condición humana.*

Lo más característico del “absurdismo” sería que esos contenidos de caos e incertidumbre encontrarían su expresión a través del desmantelamiento de principios de larga duración de la construcción dramática, incluida la coherencia del diálogo. De allí que el sinsentido no sea sólo una propiedad detectable en las situaciones vitales de los personajes, sino también una parte constitutiva de la experiencia hermenéutica del lector/espectador. La categoría no tardó en encontrar continuadores entre los críticos de otras latitudes. En nuestra lengua, ha resultado más productiva en la bibliografía sobre teatro hispanoamericano que en el caso español, pero su uso no ha estado exento de polémicas. En definitiva, el teatro del absurdo es un gran conjunto de manifestaciones dramáticas organizadas por la crítica alrededor de unos ejemplares típicos y muy canónicos respecto de los cuales tienden a discutirse relaciones de mayor o menor parecido.

Pocos conceptos generados por la crítica teatral de la segunda mitad del siglo XX alcanzaron tanta difusión internacional y fueron tan repetidos,

reutilizados, amplificados, reformulados, discutidos, como «teatro del absurdo». La categoría fue propuesta (e internacionalmente impuesta) por el crítico de habla inglesa Martin Esslin para designar una serie de expresiones dramáticas de vanguardia\* que emergieron en la escena parisina de los años cincuenta, se difundieron muy pronto por los escenarios del mundo y provocaron lo que tendería a percibirse como seguidores en otros lugares de Occidente. *The Theatre of the Absurd* se publicó por primera vez en 1961 y apareció en español en 1966. En los países hispanohablantes, el término se usó y se usa para referirse no sólo a la producción de autores como Samuel Beckett y Eugène Ionesco, sino también a experiencias de las vanguardias locales.

En este último caso, la utilización de la categoría ha provocado discusiones que hoy resultan explicables como una batalla por el canon\*. Entre los críticos del drama en español, «teatro del absurdo» no ha sido una categoría del todo cómoda porque podría contribuir a generar una imagen de dependencia imitativa respecto de las vanguardias de los países que han ocupado posiciones privilegiadas para definir los parámetros de valor del arte moderno. Esta situación, que atañe al lugar de los cánones nacionales en el marco del canon internacional, se ha planteado de manera más explícita en América y ha ocasionado polémicas en torno a la existencia de un teatro del absurdo específicamente hispanoamericano. Entre los dramaturgos, el término ha sido menos aceptado y más relativizado que entre los críticos: en tiempos en que la generación de una diferencia\* es un vehículo fundamental de legitimación, la categoría tiende a abstraer las singularidades y a homogeneizar los diversos proyectos de autor alrededor de una poética\* más general que tiene ya sus figuras centrales. El imperativo de preservar la identidad artística del individuo ha afectado por igual a los dramaturgos españoles e hispanoamericanos. Sin embargo, antes

de reseñar con mayor detalle este devenir del concepto en España e Hispanoamérica, conviene prestarle una atención más abarcadora para examinar cómo ha funcionado el término en líneas dominantes, qué ha sido capaz de significar y cómo ha sido construido desde el clásico estudio de Esslin.

Si se procura determinar a qué estilo cognitivo (v. cognitivismo\*) responde la formación de la categoría genérica, no se encontrará nada parecido a una conceptualización clásica, aristotélica, guiada por los requisitos de la lógica. No hay un número limitado de propiedades necesarias y suficientes que definan por igual a todos los miembros de la clase y que permitan decidir con certeza a qué obras puede atribuirse «teatro del absurdo». Aunque se trate de un concepto conformado por el discurso crítico, se ajusta mucho mejor a los modelos con que suelen explicarse las categorías naturales: al «parecido de familia» de Wittgenstein o, como dicen Zarhy-Levo y Shen (2012), a una concepción prototípica del significado en la línea inaugurada por Eleanor Rosch. Las clases que resultan descriptibles por estas teorías semánticas no tienen límites precisos, no están definidas por un número invariable de atributos que compartan sus miembros y, por lo tanto, ellos no son ni lógicos ni psicológicamente equivalentes entre sí: hay ejemplares más típicos o representativos de la categoría. El teatro del absurdo es, en definitiva, un conjunto de manifestaciones dramáticas organizadas por la crítica alrededor de unos casos típicos respecto de los cuales tienden a discutirse relaciones de mayor o menor parecido. Cuando se trata de clases que se utilizan para discriminar prácticas artísticas, «típico» o «representativo» quieren decir también canónico. En estos casos, resulta evidente que el hecho de que unos ejemplares posean mayor prominencia psicológica que otros en las operaciones mentales de los sujetos demanda una perspectiva socio-

cognitiva: la llegada de un ejemplar literario a una posición prototípica es inseparable de los procesos sociales por los cuales ha adquirido valor\* simbólico.

Para ser más fieles a la actividad cognitiva que parecen haber llevado a cabo Esslin y sus continuadores, no basta con los modelos de ejemplares. Hace falta incluir en algún momento de la descripción el pensamiento abstracto haciendo uso de los modelos de abstracción de atributos prototípicos. Esa es la línea que siguen Zarhy-Levo y Shen (2012) para examinar la formación de «teatro del absurdo» como categoría cognitiva. Esslin (1966) teje el concepto alrededor de unos autores representativos a los cuales analiza con detenimiento en los capítulos centrales (a Beckett antes que a ninguno); pero también hace derivar de ellos una lista no-cerrada de propiedades típicas (ni necesarias ni suficientes) con las que escribe una introducción y una conclusión. Son rasgos de la forma dramática asociados a ciertos significados, y en muchos casos resultan explicables por vía negativa: se enuncian por oposición a lo que cabría esperar del drama atendiendo a su larga tradición. De allí el vínculo del teatro del absurdo con el llamado «antiteatro\*». Ya que la síntesis de las propiedades más típicas del absurdismo se hará al final del artículo, basten aquí unos ejemplos: la historia no progresa, carece de articulaciones causales importantes y no suele estar situada en un lugar geográfico determinado ni en un tiempo histórico específico; se disuelve la concepción del personaje en tanto ente reconocible; el diálogo es incoherente.

Por otro lado, Esslin relaciona esos rasgos de la forma dramática con contenidos muy emblemáticos del momento de aparición de esa dramaturgia\*: la angustia de la posguerra; la crisis del lenguaje y la falta de convicción en su capacidad para comunicar y representar la realidad; la



precariedad de las identidades individuales en medio de los automatismos de la cultura de masas y de los totalitarismos, tanto de derechas como de izquierdas; la moderna expansión de la nietzscheana «muerte de Dios». Esslin coloca en el centro del significado del absurdo ese dato del ámbito religioso y lo explica con argumentos más o menos próximos al Existencialismo\* ateo de Jean-Paul Sartre y Albert Camus, a quienes utiliza como marco de referencia fundamental para encontrar un sentido a los textos de Beckett, Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, Harold Pinter y otros dramaturgos estudiados en el libro. El teatro del absurdo expresaría el estado de incertidumbre existencial y moral al que se ven enfrentados aquellos que ya no confieren validez a los «sólidos cimientos de certeza revelada» (1966: 302). Lo más propio del absurdismo (o al menos de la lectura absurdista de esas obras) es que cualesquiera de esos problemas se pretendan universales y no el resultado de la coyuntura socio-política de una determinada nación. Esslin no se cansa de repetir que el teatro del absurdo expresa la condición humana propia de una época.

En latín, la palabra *absurdus* se predicaba fundamentalmente sobre un sonido y significaba «desafinado», «discordante». Sólo en sentido metafórico quería decir algo parecido a lo que significa actualmente: ilógico y tal vez ridículo por contrario a la razón; aquello a lo cual no puede hallarse sentido. No hay dudas de que este significado tiene relación con las historias y los personajes que encontramos en los dramas del absurdo. Pero Esslin lleva esa dimensión lógica y metalingüística del término (es absurdo lo que no puede arribar a un significado por transgredir el principio de no-contradicción, por ejemplo) también a la dimensión existencial. Lo explica tomando las siguientes palabras de Ionesco: «Absurdo es lo desprovisto de propósito... Separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas sus acciones se transforman

en algo falto de sentido, absurdo, inútil» (en Esslin, 1961: 15). Según Esslin, el teatro del absurdo tiene contenidos emparentados con la incertidumbre existencial propia de autores como Jean-Paul Sartre y Albert Camus, pero supone una diferencia decisiva respecto de las obras de ficción de esos pensadores. Los dramas existencialistas también exploran lo absurdo de una condición humana que responde a la única certeza posible, la de que el orden del mundo nos resulta inapresable y no puede ser captado por nuestra razón ni manipulado a voluntad por nuestras acciones, pero presentan el tema con un lenguaje lógico. En cambio, el teatro del absurdo asume formalmente esos contenidos. Por eso transgrede principios de larga duración de la construcción dramática y desintegra el discurso racional. Esslin (1966: 14-16) festeja esta empresa formal de los dramaturgos absurdistas y, paradójicamente, la describe apelando a valores que suenan clásicos. Ante nuevas ideas que remiten a la ausencia de sentido, la labor de los autores del absurdo constituiría un esfuerzo de coherencia y, en definitiva, un paso importante hacia la integración de la forma dramática con el contenido.

Exactamente el mismo año de la primera edición inglesa de *The Theatre of the Absurd* (1961), Theodor W. Adorno dio a conocer un trabajo sobre *Fin de partida* que inicialmente sorprende por su similitud con este planteo. Sin embargo, a poco del comienzo, el ensayo se aparta sensiblemente de las formulaciones de Esslin. Para Adorno, la clave se encuentra en la postulación sartreana de que las existencias individuales son irreducibles a esencias universales. Esto lo lleva a plantearse, en última instancia, la relación de Beckett con la filosofía, es decir, «la teoría en general» (Adorno, 2003: 273), el discurso por antonomasia de la búsqueda de esencias. Las obras de Beckett contienen muchas ideas del existencialismo, pero la forma no sólo las asume sino que las altera. El

trabajo formal no se plantea ya, como sugiere Esslin, en términos de adecuación a un contenido que lo precede y al cual conseguiría ilustrar. Según Adorno, «el procedimiento poético se entrega al absurdo sin intención» (270) y con ello despoja a la afirmación de absurdidad de aquella universalidad de la teoría que subsistía en los textos de Sartre a pesar de que profesaban la irreductibilidad a esencias permanentes. Beckett asume en la forma la abstracción de la filosofía. Sus personajes y las situaciones espacio-temporales son deliberadamente abstractos, pero ningún contenido positivo alcanza suficiente sustancia y todos acaban por convertirse en «basura cultural» (270). Parodia del existencialismo, el principal contenido de *Fin de partida* es la negación del sentido y no puede, por eso, explicarse por mediación del discurso filosófico. La obra más bien fuerza al pensamiento a encontrar un camino para ajustarse a ella, funciona como estímulo para «una filosofía por venir» (273). Con esta idea de negatividad, Adorno anticipa desarrollos importantes de su póstuma *Teoría estética*, donde también abundan las referencias al dramaturgo irlandés. Allí quedará más claro que en esa negación a participar en los mecanismos dominantes que han construido el sentido, negación que implica exhibir aquello que hasta el momento había hecho posible el sentido mismo (Adorno, 1983: 204), es donde Adorno cifra el valor de la obra de Beckett en tanto crítica de la cultura, de una cultura que habría conducido a la humanidad a la ruina.

El libro de Esslin no se propone solamente describir una forma y sus significados. Uno de sus propósitos fundamentales también es atribuir valor. Para ello, realiza dos operaciones complementarias que apuntan a legitimar a esos escritores. Una de ellas consiste en mirar hacia el pasado y en rastrear para ellos raíces venerables tanto en la cultura letrada como en la popular (1966: 243-300). La importancia que confiere el absurdismo a



los juegos escénicos con escaso o nulo componente verbal provendría de los gestos del mimo, del circo y diferentes manifestaciones que Esslin llama «teatro puro» y otros prefieren considerar tradición parateatral\*. La paradoja\* y el juego del sinsentido\*, claves en el teatro del absurdo, se remontarían, por ejemplo, al arte del payaso\*, las rimas para niños, Rabelais, el barroco\* español y Lewis Carroll, pero provendrían fundamentalmente de expresiones de vanguardia que anteceden al teatro del absurdo también en la propensión al grotesco\*, a la representación deformante, al onirismo o a la experimentación formal: Alfred Jarry, Kafka, Joyce, el dadaísmo\*, el surrealismo\*, el esperpento\* de Valle-Inclán y el teatro de crueldad\* de Antonin Artaud, entre otros. La otra operación es el contraste con diversas manifestaciones teatrales contemporáneas. El teatro del absurdo es presentado como la expresión dramática «más genuina» de su tiempo (1966: 14). Eso incluye lógicamente al realismo\*, pero también a toda forma de teatro ilusionista\* y al teatro épico\* de Brecht. Esslin afirma que el teatro del absurdo cumple mejor que el teatro brechtiano\* el ideal de distanciamiento\* y se ampara en esa observación para discutir uno de los principales argumentos de sus enemigos otorgando al absurdismo el valor de la crítica social. Aparte de la posición antiburguesa propia de las vanguardias, ese valor se sustentaría en un efecto catártico que Esslin formula fagocitando para el absurdo algo parecido a lo que sostenía Artaud en textos relacionados con su teatro de la crueldad: el teatro del absurdo permitiría al espectador percibir, en todo su horror, la condición humana; el reconocimiento de la absurdidad del universo finalmente tranquiliza porque se experimenta a través de la risa liberadora y porque el público se ha despojado de falsas ilusiones, «que no coinciden con la realidad» (Esslin, 1966: 314).

Además de la notoriedad de Beckett, Ionesco y otros escritores asociados con la categoría, paradigmáticos durante bastante tiempo del moderno valor de novedad, buena parte del éxito del término y de su habilidad para proliferar se debió seguramente a su formulación por parte del crítico. Para su acto de bautismo, Esslin se sirvió de una palabra que era emblema de su época y que formaba parte del vocabulario favorito de pensadores que eran tenidos por entonces como los más vigentes. Por otro lado, construyó un concepto difuso, al que puede reprochársele falta de precisión, pero admirársele al mismo tiempo la facilidad para expandirse, para flexibilizarse e incluso para mutar en su aplicación a otros autores y situaciones. Del arco de significados que ha adquirido el término por multiplicación de su uso es posible recortar algunos conceptos y explicarlos según su grado de prototipicalidad.

1) El concepto más prototípico y, por eso mismo, más restringido, corresponde al conjunto de ideas que se han expuesto hasta ahora. Lo fundamental es el interjuego entre determinados rasgos formales (los del antiteatro) y contenidos de alto grado de generalidad asociados al pensamiento existencial o a la crisis del lenguaje y, en última instancia, de la representación\*. El sinsentido juega aquí un doble papel: es un atributo de las existencias de los personajes y, puesto que la organización del drama ha sido formalizada por él, es al mismo tiempo una propiedad de la obra en su relación con el espectador. Como hemos visto, Adorno es quien ha examinado este último aspecto atendiendo mejor a su complejidad. Su explicación permite además establecer un puente, no del todo resuelto por Esslin, entre los dos grandes temas del absurdismo: el sinsentido existencial y el sinsentido del lenguaje. Ese puente está hecho de fricciones. El teatro del absurdo llevaría al lenguaje dramático esa imposibilidad de arribar a una verdad universalmente compartible, que es un contenido de los textos

existencialistas, pero contradicho por su modo de expresión. Al hacerlo, sin embargo, tiende a perder consistencia la formulación de cualquier contenido positivo de orden general, incluida la frágil certeza de que la incertidumbre es definitoria de la situación del ser humano en el mundo. Las obras más prototípicas del absurdismo tienden a producir esta paradoja, que es un dilema para la crítica.

En cualquier caso, la cronología en la que coinciden Adorno y Esslin (primero el Existencialismo, después el teatro del absurdo) ha conformado un esquema explicativo muy característico y muy utilizado para organizar periodizaciones. George W. Woodyard (1969), por ejemplo, reproduce ese relato en el primer trabajo visible sobre el teatro del absurdo en Hispanoamérica a la vez que lo transpone a la historia teatral de la región. Dice Woodyard que los temas del absurdo y la tendencia a emprender un tratamiento universal de problemas existenciales comienzan a aparecer en obras del argentino Osvaldo Dragún, del portorriqueño René Marqués, de Carlos Solórzano, Agustín Cuzzani, Emilio Carballido. Pero que recién con Griselda Gambaro (Argentina), Jorge Díaz (Chile) y los cubanos Virgilio Piñera y Antón Arrufat, entre otros, se consolida la poética del teatro del absurdo tanto desde el punto de vista temático como técnico.

2) No es difícil hallar un concepto menos típico cuando la crítica hace uso de la categoría para agrupar obras que poseen rasgos formales parecidos a las obras de Beckett o Ionesco, pero en las que encuentra contenidos positivos poco relacionados con el pensamiento existencial. Esta conceptualización, que está presente también en Esslin cuando examina la producción de autores menos representativos, como Jean Genet o Edward Albee, se encuentra muy difundida en el discurso crítico hispanoamericano, que ha procurado señalar las diferencias de las

producciones locales respecto de los modelos europeos, pero ha tenido al mismo tiempo la necesidad de apropiarse de su prestigio. A partir de este tipo de usos del término, ha sucedido algo singular. «Teatro del absurdo» funciona por prototipicalidad no sólo hacia adentro, sino también hacia afuera. En otras palabras, la categoría se organiza alrededor de los ejemplares típicos que se subordinan a ella, pero también es ella misma el prototipo respecto de su superordinado: dramaturgia de vanguardia. Esta posición central del absurdismo en el marco de la historia de la experimentación dramática se halla determinada por juicios de valor muy generalizados que también supo predecir o conformar Esslin: el teatro del absurdo es el fruto finalmente maduro de las experiencias vanguardistas anteriores. A raíz de su alejamiento respecto del prototipo, este segundo significado es más difuso, se vuelve muy amplio y tiende a perder identidad en tanto género\* por mezcla con otros modelos. Conserva, sin embargo, las limitaciones históricas: ha podido incluirse en el absurdismo casi a cualquier dramaturgo de vanguardia, sobre todo a los herederos de los rituales de crueldad teorizados por Artaud, siempre y cuando haya comenzado a producir a partir de los años cincuenta.

3) Por último, no faltan las utilidades a-históricas. En este caso, el concepto se aleja tanto del prototipo que llega a parecer extraño y es, en todo caso, más discutible que el anterior. En muchos medios de divulgación, pero también en algunos estudios académicos, se ha señalado el origen español del teatro del absurdo incluyendo en él a Poncela, Tono y principalmente a Mihura. Otros retrasan su aparición al siglo XIX (Arniches y Muñoz Seca). Serralta (2005) discute esas opiniones por demasiado tímidas y hace arrancar el absurdismo en Juan del Encina. Apropiándose del renombre del término pero dejando casi de lado el concepto, del cual queda solamente el jugueteo con lo ilógico, se presenta

como especímenes plenos del teatro del absurdo lo que Esslin hubiera señalado como antecedentes.

Es importante no perder de vista que la poética\* del género o modelo fue diseñada por un investigador y fue siempre más exitosa entre críticos e historiadores, incluso entre el público, que entre los dramaturgos. Varios de los autores españoles e hispanoamericanos que han sido vinculados con el teatro del absurdo han procurado tomar cierta distancia de él en sus textos de autodescripción. Por poner sólo unos pocos ejemplos, el español Fernando Arrabal, que se encuentra incluido en el canon absurdista de Esslin (1966: 202-206) junto al catalán Manuel de Pedrolo, declaraba no haber conocido ni a Beckett ni a Ionesco cuando escribió sus piezas *Pic-nic* y *El triciclo* antes de exiliarse voluntariamente en París (en Cantalapiedra y Torres Monreal, 1997: 272). La argentina Griselda Gambaro, por su parte, negó repetidas veces que su producción tuviera algún tipo de deuda respecto del absurdismo y procuró, en cambio, señalar sus raíces en la tradición vernácula del grotesco criollo, autodescripción que la investigadora Susana Tarantuviez (2007: 214-222) ha discutido con argumentos convincentes por poco ajustada a la singularidad de su obra. Recién muy avanzada su trayectoria, Gambaro comenzó a admitir ciertos aspectos compartidos con el absurdismo, pero poniendo todavía reparos contundentes: «El teatro del absurdo de Ionesco, el absurdo europeo, es esencialmente metafísico, producto de una sociedad cansada, no de la nuestra» (en Roffé, 1999: 115).

El caso del cubano Virgilio Piñera es singular. Es la excepción que confirma la regla: parece haberse asumido gustosamente como un dramaturgo absurdista, pero sólo porque le fue posible escapar, por lo menos por un tiempo y para algunos creyentes, de la imagen de emulador

de modelos foráneos. Según declaraciones del propio Piñera, con *Electra Garrigó*, llegó muy temprano a un planteo temático bastante similar al de *Las moscas* de Sartre. Con *Falsa alarma* (cuya primera versión se publicó en 1949), sumó a los temas del existencialismo una forma dramática vanguardista antes de que se estrenara en París *La cantante calva* de Ionesco. Eso le permitió presentarse como un adelantado del drama existencialista, primero, y del teatro del absurdo, después. Así lo hizo indirectamente en el Prólogo a su *Teatro completo*, más conocido bajo el título de «Piñera teatral» (Piñera, 1960: 14-15). Sin embargo, el crítico Ricardo Lobato Morchón (2002) aporta buenos argumentos para sostener que *Electra Garrigó* se redactó cinco años después de lo que declaraba su autor (2002: 112-113) y explica que *Falsa alarma* se convirtió en una obra de la vanguardia formal recién durante la reescritura que emprendió Piñera antes de su estreno en 1957 (132-144). En opinión de Lobato Morchón, estos falseamientos de fechas estuvieron motivados por el deseo de Piñera de afirmar su autonomía respecto del teatro europeo. Pero, por lo que dice el crítico (Lobato Morchón, 2002: 257-283), se entiende que ese deseo no respondía solamente al interés de abrirse una posición canónica exenta de la sospecha de epigonalidad. Actuaron también sobre el individuo las presiones del medio social por construir un teatro nacional libre de la «dependencia» contra la que tanto luchaba por entonces la militancia latinoamericana de izquierdas, régimen gobernante en Cuba desde el triunfo de la Revolución en 1959. «Piñera teatral» sería un texto en el que el autor habría estado más interesado en defenderse de las acusaciones de colonialismo cultural que empezaban a alzarse contra la vanguardia dramática que en explicar su obra.

A pesar de que el contexto empezaba a volverse poco auspicioso, la política cultural del socialismo favoreció en gran medida el desarrollo del



teatro y, en esas circunstancias, pudieron estrenar sus piezas absurdistas, todavía por unos años, Piñera, Arrufat y José Triana. Lo hizo también Nicolás Dorr antes de volcarse hacia una dramaturgia comprometida con los ideales de la Revolución, como había ocurrido ya con Ezequiel Vieta y Gloria Parrado. Pero hacia 1968, el teatro del absurdo desapareció de los escenarios y de los libros a causa de las directrices que el régimen impuso a la creación artística. Habían triunfado finalmente las objeciones políticas hacia el teatro del absurdo. Lobato Morchón (2002: 262) las sintetiza en cuatro puntos: escasa representación de la realidad local, vocación minoritaria, dependencia de modelos extranjeros y falta de contribución a la transformación de la sociedad. En otros lugares de Hispanoamérica, se vivieron situaciones parecidas. Tal es el caso de la disputa entre absurdistas y realistas que se produjo en Buenos Aires durante la década del sesenta, sobre todo después de que se concediera el Premio Teatro XX a *El desatino* de Gambaro (1965) (Pellettieri, 2003: 336-347). Para el discurso crítico argentino, esa oposición entre realismo y teatro del absurdo parece haber conformado un modelo de lectura de larga duración, una dualidad ordenadora de la dramaturgia y capaz de explicar las opciones constructivas recurriendo a la oposición de esas categorías o a su mezcla. Así funciona, por ejemplo, la *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* dirigida por Osvaldo Pellettieri (2001 y 2003). Aparte de utilizarse para agrupar manifestaciones de los sesenta, «teatro del absurdo» reaparece para describir la renovación dramática de algunos autores emergentes en los noventa (sobre todo Daniel Veronese y Rafael Spregelburd). Aunque Pellettieri rotula a esas poéticas con el término «teatro de la desintegración» (palabra muy repetida por Esslin), el concepto es prácticamente el de un teatro del absurdo con intertextualidad posmoderna. La caracterización presta alguna utilidad para comprender a esos creadores

si se hace una salvedad importante: resulta esclarecedora solamente para sus primeras obras porque muy pronto adoptaron otras direcciones.

Si se comparan los casos de España e Hispanoamérica, se observa que la categoría «teatro del absurdo» ha sido mucho menos productiva en la primera, por lo menos a largo plazo. En la crítica y la historia del teatro hispanoamericano (o de los distintos teatros nacionales de Hispanoamérica), el término ocupa un rol central. En cambio, el discurso crítico español no suele recurrir a él para periodizar ni para agrupar autores o tendencias (por ejemplo, Oliva, 2002; Huerta Calvo, 2003, y los capítulos dedicados al teatro en Ynduráin, 1980 y Sanz Villanueva, 1999). «Teatro del absurdo» cumple allí un papel muy secundario y se esgrime esporádicamente a la manera de un adjetivo para señalar alguna influencia del absurdo francés sobre alguno de los dramaturgos estudiados. Son otros los términos preferidos por el discurso crítico para proyectar una imagen de las dos generaciones de autores de vanguardia cuyos pocos estrenos empezaron a registrarse a partir de los sesenta (José María Bellido, José Ruibal, Luis Riaza, Antonio Martínez Ballesteros, Miguel Romero Esteo, Luis Matilla, Ángel García Pintado, Diego Salvador y Alberto Miralles, entre otros). Todos ellos tuvieron problemas para estrenar en España mientras estaban escribiendo sus textos. Por eso ha tenido bastante aceptación para agruparlos la categoría de «teatro *underground*» o «soterrado» (Wellwarth, 1978), un término que hace referencia a la escasa llegada de esas obras a los mercados teatrales, a causa, entre otras cosas, de la censura del régimen franquista, contra el cual habrían pretendido actuar a través de la «protesta». A causa de las alegorías de mayor o menor hermetismo con que esos autores habrían presentado su crítica a las instituciones y los discursos dominantes en tiempos de dictadura, ha proliferado también el rótulo «generación simbolista» (Ruiz Ramón, 1974).

En el eje de las continuidades históricas que han solido señalarse para comprender esa dramaturgia, ha prevalecido la tradición española y se ha aludido al barroco y al grotesco, pero sobre todo al esperpento de Valle-Inclán y a otras manifestaciones de vanguardia, Gómez de la Serna a la cabeza. En cuanto a la apropiación de poéticas de origen foráneo, la referencia a las vanguardias escénicas (Grotowski, Piscator, el Living Theatre, etc.) ha terminado por desempeñar un rol más relevante que cualquier vanguardia dramática a causa de las huellas que la experimentación material, espacial, actoral, habría dejado en la escritura de muchos de esos autores, como señala Óscar Cornago (2003) a propósito de Romero Esteo.

La categoría «teatro del absurdo» ha sido muy convocada fundamentalmente en el caso de Arrabal, quien comenzó a producir su obra a principios de los años cincuenta (al igual que Francisco Nieva), logró hacerla circular en francés gracias a las traducciones de su esposa Luce Moreau y desempeñó su papel en la vanguardia parisina. Sin embargo, la progresiva reintegración de Arrabal en el teatro español se ha llevado a cabo a través de lecturas que generalmente ponen límites al marco de referencia absurdista o funcionan prescindiendo de él. Torres Monreal (en Cantalapiedra y Monreal, 1997: 1-23) restringe la influencia del teatro del absurdo a algunas obras tempranas, sobre todo a *Fando y Lis*, y bautiza esa etapa como «dramas sin esperanza». Para los siguientes momentos de la producción arrabaliana, recurre a los principios estéticos del Movimiento Pánico que fundara el propio Arrabal en 1962 con Jodorowski, Topor y otros artistas. Consolidado en realidad para escapar del dogmatismo que se vivía en el círculo surrealista de Breton, el teatro pánico\* terminó proporcionando a la obra Arrabal un modelo de lectura relativamente autónomo también del teatro del absurdo. En última instancia, como

permite inferir lo que Arrabal declara en una entrevista, el espíritu de preservación de las individualidades era la esencia de esa autopoética\*: «[...] lo grande del movimiento pánico, es que existe y no existe. Esa es la habilidad, el hecho de ser un grupo y no ser un grupo. De no haber ninguna disciplina, ningún dogma, y al mismo tiempo poder decir que tal cosa es pánica y tal cosa no» (en Berenguer y Berenguer, 1979: 64-65).

Por otro lado, los estudios sociogenéticos de Ángel Berenguer (1988, por ejemplo) escapan de la interpretación universalista y hacen emerger significados de enorme relevancia para la vida social española de posguerra. Las primeras obras de Arrabal, argumenta Berenguer, surgen de la experiencia de incomunicación con el sistema de los vencedores, conciencia de imposible integración que Arrabal llevó al terreno de las acciones reales en 1954 a través del exilio. La plasmación estética de esa conciencia opera a través de la figura de la ceremonia y tiene su expresión más acabada en *El laberinto*. Mostrando unos personajes a los que resulta ininteligible la estructura que gobierna el mundo, percibida como una realidad exterior y superior, y mostrando al mismo tiempo el fracasado intento de entrar en comunicación con ese ritual del cual se desconocen las reglas, las primeras piezas de Arrabal (pero también quizás las posteriores) harían emerger la conciencia de exilio que caracterizaba a los sectores marginados durante las primeras décadas del franquismo y que Arrabal habría adquirido en su contacto con el marco social. A ese exilio ético, habría que sumar el estético, que se manifiesta en la imposibilidad de comulgar con los principios del realismo, por entonces la única poética posible dentro del sistema. Como se observa, muchos de los temas que señala Berenguer (la incomunicación, la perplejidad sobre el orden del mundo) son típicamente absurdistas, pero están tratados desde una perspectiva en la que se vuelven irreconocibles como tales. Hay por lo

menos un aspecto de la obra de Arrabal que esta lectura permite explicar mejor que el concepto «teatro del absurdo»: el uso de referencias y alusiones religiosas, a veces rayano a la blasfemia, se entiende mucho más teniendo en cuenta esa posición de rechazo radical hacia el franquismo y todos sus símbolos que apelando a la «crisis metafísica» de Esslin.

A diferencia de la imagen del teatro español contemporáneo, que se ha construido de manera bastante independiente respecto del modelo absurdista, la crítica sobre la neovanguardia dramática hispanoamericana ha tendido a proceder de otro modo para sobrellevar la «angustia de las influencias» extranjeras. En general, la agrupación de los autores vanguardistas que comenzaron a producir en los años cincuenta (Piñera), en los sesenta (momento en que se generalizan esas poéticas) e incluso, como hemos visto, bastante después, ha tendido a realizarse con la categoría «teatro del absurdo». Pero al mismo tiempo, los críticos se han inclinado a construir un concepto que destaca por sus particularidades respecto de sus precedentes transoceánicos, reacción comprensible frente al universalismo europeo. Los argumentos de los que se han valido son fundamentalmente dos: el primero supone conferir al absurdo hispanoamericano un carácter menos hermético, una mayor disposición a comunicar mensajes al público (Quackenbush, 1987: 11); el segundo es compartido por muchos críticos y consiste en predicar el compromiso del absurdo hispanoamericano con la representación de la vida socio-política local y su interés por intervenir en las tensiones propias de la región (para un estado de la cuestión, Lobato Morchón, 2002; Muguercia, 2015: 88-119). Esta idea de un absurdismo hispanoamericano signado por la diferencia, que a veces se encuentra marcada en el discurso crítico a través del uso de sub-categorías como «absurdo satírico» o «absurdo referencial», ha sido la postura dominante. En tiempos recientes, sólo la ha discutido Lobato Morchón (2002)

defendiendo la pertinencia de la lectura universalista, apoyada en principios existenciales sobre la condición humana, para un amplio corpus de teatro cubano. Como correlato de lo anterior, Lobato Morchón tiende a realizar una agrupación más restringida, en la que se incluyen primordialmente obras bastante cercanas al prototipo. Por contrapartida, la idea de un teatro del absurdo específicamente hispanoamericano implica una conceptualización más amplia y suele asentarse en la operación canónica de otorgar centralidad a obras que efectivamente se distancian de los ejemplos típicos porque permiten rastrear en ellas contenidos positivos poco emparentados con el existencialismo (conflictos sociales; los avatares del poder entre clases, entre generaciones o entre los sexos) o porque realmente promueven lecturas ancladas en referencias concretas de la vida nacional (o por lo menos continental) aportando índices de temporalidad histórica y de localización espacial, como la historia de *El lugar donde mueren los mamíferos* (Jorge Díaz), que ocurre explícitamente en un país del «tercer mundo». La selección realizada por Quackenbush (1987) en su influyente antología es una muestra clara de esto. Aparte de que se recoge allí la mencionada obra de Díaz, entre las obras de Pavlovsky, por ejemplo, prefirió incluir *Cámara lenta: Historia de una cara* en lugar de *Somos* o *La espera trágica*, casos mucho más representativos del absurdismo. Pero, además, para validar esta posición, la crítica ha tendido usualmente a aplicar a acontecimientos particulares del contexto inmediato obras que poseen situaciones y personajes tipos, deliberadamente generales, como *Dos viejos pánicos*, de Piñera. La operación hermenéutica es legítima, pero no habría que olvidar que lo propio de estas construcciones dramáticas que tienden a la abstracción es justamente proponer universales ficcionales, esquemas generales aplicables a muchos y diversos particulares reales. Por ese motivo, Lobato Morchón prefiere conservar la generalidad en el ámbito de las interpretaciones.



Sea como fuere, han solido vincularse con el teatro del absurdo una gran cantidad de dramaturgos hispanoamericanos. Los mencionados aquí son apenas una muestra. En muchos casos, la pertenencia de esas obras al teatro del absurdo ha sido un asunto de discusión y la polémica se ha efectuado señalando mayores o menores semejanzas respecto de los autores europeos. Aparte de ofrecer un muy buen panorama del desarrollo de la neovanguardia dramática en el continente, el libro de Muguercia (2015: 88-119) sobre teatro latinoamericano del siglo XX tiene el mérito de hacer bastante explícitas estas operaciones de comparación. Aunque el canon resultante contenga bastantes obras poco típicas, no demasiado saturadas de rasgos representativos, suelen presentar por lo menos alguna de las siguientes propiedades que listaremos en breve síntesis, sin pretensiones de exhaustividad (como hemos dicho, ésta no es posible) y recurriendo fundamentalmente a la dramaturgía\*.

En el teatro del absurdo, el diálogo es incoherente (usualmente sin que los personajes lo noten) o contradice abiertamente la acción. Suele transgredir la función comunicativa a través de recursos muy variados, como el cambio abrupto de campo semántico o una verdadera deriva temática (*Somos*, de Pavlovsky). A la historia le suelen faltar nexos causales y se retacean al espectador datos importantes de los antecedentes (prehistoria). La acción dramática se caracteriza además por el estancamiento: no suele responder a la estructura de principio, medio y fin. La situación final es igual a la inicial o se le parece demasiado, ya porque domina el esquema de la pura espera (*Esperando a Rodó* del uruguayo Carlos Maggi y, por supuesto, *Esperando a Godot*), ya porque las acciones que emprenden los personajes no consiguen modificarla, como el matrimonio de *Dos viejos pánicos*, condenado a jugar hasta el hartazgo su infructuoso ritual metadramático para matar el miedo. En otras obras, la

situación inicial sufre transformaciones, pero el diseño del conjunto sugiere que volverá a ocurrir algo parecido (*El desatino*) o que ya ha pasado antes. Eso entendemos frente al desenlace de *El campo* (Gambaro). Los empleados de la extraña «empresa» en la que Martín trabajaba y de la que finalmente ha logrado irse con una supuesta pianista que conoció allí irrumpen en su casa y le marcan la piel con un signo que él ya había visto en la mujer, amenaza sobre las voluntades y las identidades individuales que es un tema típico del absurdo. La repetición con variaciones puede ser una idea que se ciñe sobre toda la historia (*El desatino*, *El campo*) o un procedimiento (en acto) que actúa sobre secuencias de mayor o menor amplitud que efectivamente vemos transcurrir con algunas diferencias en más de una ocasión. En todo caso, lo importante es que se trata de un dato de la diégesis y no de la escenificación (extradramática) de acontecimientos que hayan ocurrido en la ficción una sola vez: lo que se repite (o se repetiría) son hechos de la fábula en alguno de sus niveles ficticios, la historia o una parte de ella que sólo alcanza a variar, pero no a transformarse. En *Dos viejos pánicos* (Piñera), *La noche de los asesinos* (Triana), *El cepillo de dientes* (Jorge Díaz), *El laberinto* (Arrabal) y muchísimas otras obras escritas en español, este interjuego entre repetición y diferencia se concreta en diseños ceremoniales en que los personajes representan uno o más roles de nivel metadramático mientras escenifican sus rituales de crueldad. La transición entre los niveles, entre el personaje «real» y el rol que finge, suele ser tan imperceptible, abrupta o dudosa que es poco o nada lo que sabemos a ciencia cierta sobre su verdadero carácter.

Ese es sólo uno de los muchos procedimientos que pueden contribuir a la llamada «disolución» del personaje dramático que Lobato Morchón (2002: 33-37) lee como una reacción ante la alienación del sujeto en la sociedad contemporánea y como un intento, aunque sea por la exhibición

de los males, de reivindicar el lugar del individuo en la línea del pensamiento existencial. A eso apuntarían los personajes sin nombre propio, designados simplemente por iniciales o pronombres, y los autómatas sin iniciativa que suele poner en escena el teatro del absurdo, personajes carentes de motivaciones, abandonados a la inacción o que actúan estimulados por deseos que la obra no se ocupa de hacer comprensibles al espectador. La expresión más extrema de esta concepción sería, si fuera posible, el grado cero del carácter, un sujeto vacío, completamente desprovisto de rasgos psicológicos, morales, sociales y (lo más difícil) físicos. Se acerca bastante El otro-otra de *Somos* (Pavlovsky), un andrógino sexualmente indefinido que permanece inmóvil durante toda la obra sólo para bostezar una vez mientras los otros tres personajes mantienen su diálogo fluctuante.

En cuanto al tiempo, al espacio y su contribución al universalismo lo más relevante se ha dicho ya. Puede agregarse, sin embargo, que en varias obras absurdistas muy representativas el espacio latente o contiguo adquiere una significación especial. A veces simplemente no existe o es inaccesible por algún motivo desde el espacio presente (*El laberinto*). Otras veces contribuye a generar una perturbadora ambigüedad. Tal es el caso del fuera de escena ubicado tras la equívoca oficina de *El campo*. Desde allí, llegan los ruidos más disímiles (cantos de niños felices, gritos espeluznantes) que aumentan la incertidumbre sobre el lugar al que Martín ha llegado a ocupar su puesto de trabajo. Al igual que casi todos los procedimientos mencionados, este manejo del espacio hace del absurdismo una forma de teatro antiilusionista\*, o por lo menos poco dispuesto a generar demasiada ilusión de realidad. Además, se resiste a promover la identificación afectiva e ideológica del público con los personajes.

## BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W., «Intento de entender *Fin de partida*» (1961), en *Notas sobre literatura*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Alfredo Muñoz, Madrid, Akal, 2003, pp. 270-310; ADORNO, Theodor W., *Teoría estética* (1970), trad. Fernando Riaza, Barcelona, Orbis, 1983; BERENGUER, Ángel y Joan Berenguer (eds.), *Fernando Arrabal*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 1979; BERENGUER, Ángel, «Introducción», en Fernando Arrabal, *Pic-Nic. El triciclo. El laberinto*, ed. Ángel Berenguer, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 11-126; CANTALAPIEDRA, Fernando y Francisco Torres Monreal, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel, Kurt und Roswitha Reichenberger, 1997; CORNAGO, Óscar, *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la Modernidad*, Madrid, RESAD/Fundamentos, 2003; ESSLIN, Martin, *El teatro del absurdo* (1961), trad. Manuel Herrero, Barcelona, Seix Barral, 1966; HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, vol. II; LOBATO MORCHÓN, Ricardo, *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Madrid, Verbum, 2002; MUGUERCIA, Magaly, *Teatro latinoamericano del siglo XX (1950-2000). Modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo*, Santiago de Chile, RIL, 2015; OLIVA, César, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002; PELLETTIERI, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna, 2003, vol. IV; PELLETTIERI, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Buenos Aires, Galerna, 2001, vol. V; PIÑERA, Virgilio, *Teatro completo*, La Habana, Ediciones R, 1960; QUACKENBUSH, Howard L. (comp.), *Teatro del absurdo hispanoamericano*, antología, prólogo y comentarios L. Howard

Luis Emilio Abraham

Quackenbush, México, Patria, 1987; ROFFÉ, Reina, «Entrevista a Griselda Gambaro», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 588 (1999), pp. 111-124; RUIZ RAMÓN, Francisco «Prolegómenos a un estudio del nuevo teatro español», *Primer Acto*, 173 (1974), pp. 4-9; SANZ VILLANUEVA, Santos (coord.), *Época contemporánea: 1939-1975*, vol. 8/1 de *Historia y crítica de la literatura española*, coord. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1999; SERRALTA, Frédéric, «Sobre el teatro del absurdo (de Juan del Encina a Juan Mateu)», *Revista de Literatura*, LXVII, 133 (2005), pp. 181-190; TARANTUVIEZ, Susana, *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*, Buenos Aires, Corregidor, 2007; WELLWARTH, George E., *Spanish Underground Drama*, Madrid, Villalar, 1978; WOODYARD, George W., «The Theatre of the Absurd in Spanish America», *Comparative Drama*, III, 3 (1969), pp. 183-192; YNDURÁIN, Domingo (coord.), *Época contemporánea: 1939-1980*, vol. 8 de *Historia y crítica de la literatura española*, coord. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1980; ZARHY-LEVO, Yael y Yeshayahu Shen, «The Making of Theatrical Groupings: A Cognitive Perspective», *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies*, 190 (2012), pp. 265-284.

Luis Emilio ABRAHAM

Universidad Nacional de Cuyo (Argentina).