

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL CONCEPTO DE LIBERTAD Y DEL ABSURDO EN TRES
OBRAS BREVES DE CARLOS SOLÓRZANO**

*TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO*

PRESENTA

Ingrid Levy Mustri

2017

Asesor: Oscar Armando García Gutiérrez

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Mi agradecimiento al Dr. Óscar Armando García Gutiérrez por su paciencia, apoyo y orientación en el presente trabajo, los cuales fueron indispensables para su realización

A la Mtra. Sara Ríos Everardo, la Mtra. Margot Aimée Wagner, Dr. Alejandro Ortiz Buye Goyri y al Dr. Ricardo García Arteaga por sus consejos y el honor que me genera que hayan aceptado ser mis sinodales

A mi esposo:

Por su amor incondicional, apoyo absoluto y persistencia incansable

A mis adoradas hijitas:

Jessica y Natalia por haber nacido y ser ellas, una luz hermosa y refulgente que hace mi vida más amena y estimulante

A mi padre y amigo, Alberto Levy

y por supuesto:

A mi adorada hermana Alicia Levy, quien ha sido para mí como una segunda madre y a mi cuñado Pepe Amiga por su amistad

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL TEATRO DE POSGUERRA.....	11
TEATRO DE POSGUERRA.....	13
BREVES CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DEL TEATRO DEL ABSURDO	27
PRINCIPALES CORRIENTES TEATRALES EN AMÉRICA LATINA.....	32
EL CONCEPTO DE LIBERTAD.....	49
EL CONCEPTO DE LIBERTAD EN TRES OBRAS BREVES DE CARLOS SOLÓRZANO.....	59

ELEMENTOS DE TEATRO DEL ABSURDO EN TRES OBRAS BREVES DE CARLOS SOLÓRZANO.....	74
CONCLUSIONES.....	90
BIBLIOGRAFÍA.....	95

INTRODUCCIÓN

En el transcurso de la historia, se han originado diversos movimientos políticos y sociales, los cuales han ocasionado que la mentalidad de la sociedad se vaya transformando en todos los ámbitos.

El arte es uno de los aspectos preponderantes a través del cual, el individuo manifiesta esta reacción ante los cambios del mundo en el que vive. En muchas ocasiones puede contener una crítica al orden establecido o simplemente un punto de vista.

Siempre llena de satisfacción tener en nuestro país artistas de prestigio, los cuales transmiten a la gente que se acerca a su obra, esa puerta abierta a la esperanza de un mundo mejor; sea en la pintura, en la música, en la literatura o en el teatro. Este es el caso del dramaturgo Carlos Solórzano Fernández, quien me llenó de esta gran satisfacción al leer su obra, plena de simbolismo, mensaje y creatividad.

El Doctor Solórzano nació en San Marcos, Guatemala en 1919 y murió en 2012 en la Ciudad de México. Fue dramaturgo, crítico teatral y promotor del teatro latinoamericano. Siendo bisnieto de Justo Rufino Barrios, primer presidente liberal de Guatemala, creció en la hacienda cafetalera de su papá, donde tuvo su primer acercamiento con las historias antiguas, narradas por su nana indígena y compartió sus primeros juegos con los hijos de los peones de la hacienda. Ya desde entonces, mostró un interés en las ceremonias litúrgicas, mismas que más adelante reproduciría en sus textos dramáticos.

Cuando concluyó su bachillerato, ingresó en una universidad alemana, la cual tuvo que abandonar al comenzar La Segunda Guerra Mundial. De esta manera, Solórzano llegó a México a los 17 años, matriculándose en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, pero al mismo tiempo estudió Letras Hispánicas en la

misma.

Tras titularse en ambas carreras, eligió las Letras como profesión, hizo un doctorado, y se dedicó a la docencia. En 1946 se mudó a París, becado por la fundación Guggenheim, para estudiar teatro. Al no haber una carrera de teatro como tal, se dedicó a estudiar materias prácticas en el Conservatorio, y aspectos teóricos en La Sorbona. En este período escribió *Doña Beatriz La Sin Ventura*, una obra histórica sobre la infortunada esposa de Pedro de Alvarado, después de la muerte del conquistador.

En 1951, regresó a México, donde realizó un proyecto para producir teatro profesional para los universitarios. Solórzano retomó los principios de la compañía Julio Bracho y entre 1952 y 1960, llamó a los más destacados, para formar el Teatro Universitario. Este grupo estaba formado por directores de la talla de Alejandro Jodorowsky, Max Aub y Salvador Novo; entonces se dieron a conocer autores como Christopher Fry, Albert Camus, Eugene Ionesco, León Felipe y Michel de Ghelderode.

Al finalizar esa gestión, Solórzano se dedicó a la crítica teatral y a la docencia. En este tiempo, realizó una importante labor en la difusión del teatro latinoamericano.

En 1982, obtuvo su naturalización como ciudadano mexicano; en 1985 fue nombrado Maestro Emérito de la Facultad de Filosofía y Letras y en 1989 se le otorgó el Premio Universidad Nacional, así como el Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias, de Guatemala, su ciudad natal.

Carlos Solórzano coordinó la *Antología del teatro hispanoamericano contemporáneo* (1964) y es autor de la obra de teatro *Espejo de novelas* (1946); *Doña Beatriz La Sin Ventura* (1954); *El hechicero* (1954); *Las manos de Dios* (1957); *El crucificado* (1957); *Los fantoches* (1959); *Tres actos* (1959); *Los falsos demonios* (1963, convertida en novela en 1966); *Cruce de vías* (1969) y *El zapato* (1971). También escribió la novela *Las celdas* (1971), y los libros de ensayo, *Del sentimiento plástico en la obra de Unamuno* (1944); *Unamuno y el existencialismo*

(1946); *Teatro latinoamericano del siglo XX* (1961); *El teatro de la posguerra en México* (1964); *Teatro guatemalteco contemporáneo* (1964); *Testimonios teatrales de México* (1973).

En esta tesis analizo únicamente tres de sus obras breves: *El zapato*, *Cruce de vías* y *Los fantoches*, en las que enfatizo, como principal temática, la libertad; me baso en los antecedentes históricos del teatro de posguerra, ya que es en esta época cuando se enaltece más este valor. También tomo en consideración los elementos del Teatro del Absurdo que presentan estas obras.

La crítica que realiza a la iglesia católica frente a una sociedad plena de fanatismo y enajenación, como consecuencia de los trastornos que ocasionó La Segunda Guerra Mundial en los individuos, así como en las naciones, a través de sus obras, es un claro ejemplo de que su intención es abrirnos un sendero de reflexión frente a las deficiencias de la sociedad por medio del teatro escrito y representado.

El presente trabajo comienza con un análisis a grandes rasgos de lo que representó, para dicha sociedad, la Segunda Guerra Mundial y con ello, analizo el teatro de posguerra; dentro de este, el Teatro del Absurdo específicamente. Más adelante hago una breve descripción del teatro de finales del siglo XIX y principalmente, del de principios del siglo XX en México y Latinoamérica con sus autores respectivos; posteriormente, desarrollo el tema de la libertad y profundizo en analizar las similitudes de las obras breves *El zapato*, *Cruce de vías* y *Los fantoches*, con el Teatro del Absurdo; en este mismo capítulo se recuerdan brevemente los antecedentes europeos, como Albert Camus, y Jean Paul Sartre, así como de Ghelderode, del cual tiene gran influencia Solórzano. Finalmente, se destacan algunos aspectos de la libertad, es decir, desde el punto de vista político, histórico, religioso, social y económico.

Al leer o representar las obras de Carlos Solórzano, se piensa en la belleza del teatro espectacular y de vanguardia; en el surrealismo y en el auto sacramental; en la absurdidad de la existencia y en la fiesta de los ritos religiosos; en el goce y en la tristeza; en la melancolía y la esperanza, en fin, en una dramaturgia plena de

contenido y simbolismo, pero también en un texto pleno de teatralidad, de riqueza visual, de colorido, reflexión, mensaje crítico; por lo tanto, es mi interés resaltar este tipo de teatro de principios del siglo XX, así como la remarcada importancia que tuvo para transformar la visión de lo que se había estado creando y representando en nuestro país.

Podemos observar cómo conviven los personajes de distintas épocas, en diferentes lugares y con diversos contextos, pero tan difusos, que a la vez se pierden en el espacio y en el tiempo; todos tratando de alcanzar el amor, la libertad, la madurez o la muerte, reflejando a una sociedad que ha extraviado en el camino los valores más importantes, por distraerse en fanatismos religiosos, banalidades, desconocimiento y desinterés del interior del ser, provocando con esto, relaciones fallidas o familias disfuncionales. Es la búsqueda de uno mismo, en donde se encuentra la importancia de estar vivos, mencionaba el autor en una entrevista.

CAPÍTULO I. TEATRO DE POSGUERRA

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Es innegable que el teatro de posguerra no se hizo con el fin de entretener a las masas y que no sólo se trataba de un teatro escrito y representado después de la guerra, sino que se vio influenciado por todo el acontecer de esta época, tanto en la dramaturgia, como en la representación, así como en la aceptación de los espectadores.

La causa principal de La Segunda Guerra Mundial, fue la ambición de Adolf Hitler (Alemania), Benito Mussolini (Italia) e Hirohito (Japón), por el predominio económico y político del mundo, arrebatándoles sus colonias y semicolonias a las potencias aliadas. Estalló en 1939, entre estos países, los llamados países del Eje: Alemania, Italia, Japón y los Aliados (Inglaterra, Francia y la Unión Soviética). Este segundo bloque fue reforzado por Estados Unidos desde 1941.

El 1° de septiembre de 1939, Alemania invadió Polonia, provocando así que Inglaterra y Francia le declararan la guerra. En los meses siguientes, Alemania invadió Dinamarca, Noruega, Bélgica y Holanda. En junio de 1940, cayó París. En agosto del mismo año, la aviación alemana bombardeó Londres sin misericordia, pero no lograron la rendición de Inglaterra.

El dictador italiano Benito Mussolini envió tropas para invadir Grecia y Egipto, pero fueron derrotadas. Esto obligó a Hitler a enviar ayuda para controlar los Balcanes y el norte de África, las cuales fueron vencidas por los Aliados, en la Batalla del Almeín (julio de 1942) y huyeron a Italia, donde también fueron derrotados.

A pesar de que Hitler ordenó la invasión a la Unión Soviética en junio de 1941, llegando hasta Moscú, fueron aplastados por los soviéticos en la Gran Batalla de Stalingrado, la cual se extendió hasta febrero de 1943, mientras los nazis aplicaban una política de cruel exterminio hacia los judíos o hacia cualquier raza diferente,

considerándolos inferiores y apilándolos en crueles campos de concentración, como el de Auschwitz (Polonia).

En el bombardeo de Pearl Harbor por parte de Japón en diciembre de 1941, Japón utilizó métodos poco ortodoxos y suicidas con aviones bomba japoneses para finalmente acabar con esta ciudad estadounidense, acontecimiento que llevó a Japón a conquistar China, el Sudeste Asiático y casi todas las islas del Pacífico. Estados Unidos, a través del presidente Roosevelt envió tropas para combatir y mantuvo acuerdos diplomáticos con Winston Churchill, para firmar juntos la Carta del Atlántico, cuyo objetivo era el de oponerse terminantemente a las políticas fascistas y nazis. La participación de este país en la Segunda Guerra Mundial, contribuyó en gran medida para la victoria de Gran Bretaña, Francia y Rusia. A partir de la victoria en la Batalla de Midway en junio de 1942, los japoneses empezaron a perder posiciones.

En el año de 1943, Estados Unidos envió tropas a Egipto, donde ganaron los alemanes en la Batalla de El Almein. Otra participación importante que tuvieron fue cuando vencieron a los alemanes en el Desembarco de Normandía, lo cual permitió a los franceses, volver a tomar posesión de París, en junio de 1944.

París fue liberada en agosto, y en febrero toda Francia se vio libre de alemanes. Los Aliados invadieron Alemania en marzo, pero los soviéticos llegaron primero a Berlín (25 de abril de 1945).

Hitler se suicidó el 30 de abril. El 9 de mayo de 1945, el mariscal alemán Wilhelm Keitel firmó la rendición de su país en Berlín.

El 6 y 9 de agosto, Estados Unidos arrojó bombas sobre las ciudades de Hiroshima y Nagasaki, lo que aceleró la rendición del emperador Hirohito, el 2 de septiembre de 1945.

Esta contienda culmina con la Guerra Fría, la cual se puede definir como la consecuencia del conjunto de tensiones ocasionadas por la diferencia de puntos de vista, causando además el agrupamiento de las naciones, respaldándose en una

gran potencia. Se puede decir que ésta se prolongó hasta 1991. En 1985 fue la caída del muro de Berlín y en 1989, el golpe de Estado en la URSS.

Finalmente, en la Conferencia de Ginebra, de agosto de 1955, se llegó a la conclusión de que la energía atómica, sólo se debía utilizar con fines pacíficos.

El Tratado firmado en Moscú, en julio de 1963, prohibió las pruebas de explosiones atómicas en el espacio, en el agua y subterráneas a las naciones firmantes, cuestión que lamentablemente no se ha respetado hasta nuestros días.

TEATRO DE POSGUERRA

Los grandes pensadores, como los filósofos y los escritores de esa época, comenzaron a reflexionar acerca de la naturaleza del hombre, así surgieron Sartre y Camus, con *Las moscas*, la cual se estrenó durante la ocupación. Lo importante y más destacable en esta obra, es el lenguaje que utiliza, el cual es directo e insinuante. Los detonantes son: la libertad, la responsabilidad, el compromiso, etc.

Después se estrenó *A puerta cerrada* en 1944 y *Calígula* en 1945. Sartre y Camus en conjunto, investigan o proponen una doctrina filosófica basada en el individuo, como tal: introspectivo y alejado de las masas; reconocen la podredumbre de la naturaleza humana, como principal calificativo, sus múltiples deficiencias y lo postulan con el nombre de Existencialismo, el cual trata, precisamente, de la existencia del ser.

El extraño o El extranjero es la primera novela del escritor francés Albert Camus, la cual proyecta, en su personaje protagónico, la imagen del absurdo de nuestra condición y de nuestra existencia. Fue publicada en 1942. El protagonista, el señor Mersault, comete un absurdo crimen y, a pesar de no sentirse culpable, nunca se manifestará contra su ajusticiamiento ni mostrará sentimiento alguno de injusticia, arrepentimiento o lástima. La pasividad y el escepticismo frente a todo y todos, es característica esencial del protagonista, ya que el progreso tecnológico, le ha apartado de la participación en las decisiones colectivas y le ha convertido en

"extranjero", dentro de su propio contexto, transmitiéndole al lector, un sentido absurdo de la existencia y de la propia muerte.

El protagonista es la representación de la falta de identidad, de pasión, de participación y de sentido del individuo después de La Segunda Guerra Mundial, de una Europa herida por la violencia y la energía atómica; es un personaje carente de matices, de una indiferencia atroz, perturbador, casi gris, el cual cuestiona la religión, la existencia de Dios, en cierto sentido, y hasta el sentido de la vida misma.

De esta manera, esta novela es un ícono de la literatura de posguerra en general y manifiesta de alguna manera el principio de la importancia y el "foco de atención" volcado hacia el individuo, más que a la sociedad, un individuo forzado y amagado por el sufrimiento a hacer una profunda introspección del sentido de su existencia y hasta de su propia moral.

Surge el *Nouveau Théâtre*, el Nuevo Teatro, como se le conoce, al cual después se va a llamar Teatro del Absurdo; éste no respeta reglas ni formas aristotélicas; es más bien el contenido, la guía de dichos autores, la demostración de una rabia contenida por la desolación y la falta de libertad del hombre.

Los defensores del teatro popular marxista, atacan este tipo de teatro, pues dicen que es un juego de burgueses y de morbosos. Consideran que, para los burgueses, la vanguardia es, en cierta forma, la aniquilación de todo lo ya existente, es una nueva moda, y se debe comenzar otra vez, para revolucionar al arte, descifrando una a una las formas ya preestablecidas, para que la sociedad se percate de lo reivindicable, y lo adapte al nuevo contexto.¹

El Teatro del Absurdo, no presenta un argumento concreto, sino muestra una situación, en la cual los personajes, son sólo elementos que la integran, sin analizar las causas, ni presentar rasgos de carácter específicos. También cabe mencionar, que, así como en las obras convencionales hay un espacio en el tiempo, en el Teatro del Absurdo, el tiempo es un elemento incidental, donde la situación ocurrida o

¹.- Appendini, Ida y Zavala Silvio, Historia Universal, Moderna y Contemporánea, Editorial Porrúa, S.A. 1. México D.F., 1966, pág. 488.

próxima a suceder, es un reflejo de inquietudes, fantasías y miedos.

El lenguaje es utilizado poéticamente, distorsionando la lógica común, por poética, y como un elemento para manifestar el sinsentido de la vida.

Los caracteres de los personajes en el Teatro del Absurdo, resultan cómicos, ya sea grotescos o embarazosos, además de que percibimos una identificación con los mismos y una mezcla de comicidad, esto es en el circo, el *music hall* y el teatro.

Los sucesos en general no están seguidos por acciones o secuencias lógicas; el espectador no se debe preguntar qué sucederá después, sino qué está sucediendo.

Por otro lado, en el Teatro del Absurdo se proyecta la psicología en forma directa; las pesadillas, los sueños, los miedos y las inquietudes del autor, que difieren de una obra común con argumento.

Todo esto constituye la diferencia, y el espectador debe desenvolver en su mente el significado de la imagen poética; por lo tanto, es una manera de profundizar y redondear la visión científica del mundo.

Surge Ghelderode, manejando la lucha entre el bien y el mal en su primera obra grande: *La muerte del doctor Fausto*, la cual se sitúa entre la Edad Media y el siglo XX, entre el verdadero y el falso Fausto, mismo que utiliza también en otras piezas, como *Tres actores, un drama*, 1926, y en *La salida del actor*, 1930.

Ghelderode se inclina más por el mundo de las formas que por el de las ideas, por lo instintivo, pues dice que de eso se trata el teatro, y da pie así, a los autores vanguardistas. Los temas que se manejan son el amor, la muerte, la soledad, la existencia.

En 1950 se estrenó *La cantante calva*, de Eugene Ionesco, misma que pretende evidenciar lo absurdo del comportamiento humano, específicamente de una clase social: la burguesía. El lenguaje es totalmente incoherente, transmite un enorme vacío y carencia de significado de sus frases; también nos invita a reflexionar de lo triste y real que es esta incomunicación entre los seres humanos, a través de sus

personajes, dos matrimonios: los Smith y los Martin, Ionesco nos comunica el desinterés de los seres humanos por saber lo que el otro nos quiere decir y la falta de comprensión que tenemos hasta con nuestra propia pareja, en una sociedad carcomida por la ambición, el egoísmo y la lucha de poder, la cual nos impide ver los verdaderos valores, como la comprensión, la compasión por el dolor del prójimo, la tolerancia, la unión, la empatía, entre muchos otros.

Si bien en esta obra, el desinterés comienza en el marido de la Sra. Smith, luego se va extendiendo a todos los personajes, como una llamarada, hasta que al final el caos se desbarata y las palabras vuelan en el aire con todavía menos ilación que al principio. Todos los personajes comienzan a desvariar y sueltan vocablos sin conexión ni sentido, lo que podríamos decir que también representa la crisis del individuo después de la guerra, para vivir y convivir en sociedad.

Las sillas, está considerada como la obra maestra de Ionesco. Los protagonistas son dos viejos, los cuales esperan con ansia la llegada de un orador, y en su espera, van acumulando sillas, hasta llenar el escenario; esta ceremonia tiene un carácter muy especial y la esperan con enorme interés. Toda la preparación de la ceremonia es en vano, ya que el orador es sordomudo. El significado de esta obra, en la cual se maneja el exceso, según el propio Ionesco, es la soledad y el vacío; el exceso es vacío y soledad, aunque para el teatro convencional parezca contradictorio. Es el miedo a la introspección, al reconocimiento del individuo como tal, en un mundo y una época de transición, entre la elección de confundirse con las masas o hundirse en sí mismo y re-conocerse. También destacan *Víctimas del deber*, *Rinocerontes* y *El peatón en el aire*.

Ionesco ha logrado hacer de la aventura espiritual más íntima un “espectáculo” visible, tangible, donde la tensión teatral, gracias al equilibrio del lirismo y de la bufonada, no se relaja un instante.²

Cobra fama entonces Samuel Beckett con *Esperando a Godot*, la cual después de un año fue montada, porque pensaba que el público no lo iba a entender e iba a

².- Serreau, Genevieve, Op. Cit., pág. 62.

ser mal recibida, hasta que un director se animó a llevarla a la escena.

Samuel Beckett nació en Dublín, Irlanda, fue dramaturgo, novelista, ensayista y poeta, escribió esta obra en 1953.

Los personajes principales en *Esperando a Godot* son Vladimir y Estragón, los cuales están a la espera de Godot en la carretera junto a un árbol, pero sorprendentemente no es Godot quien llega, sino Pozzo y Lucky, el amo y su Knuck (el cual hace el papel de bufón, de cargador y de esclavo). Un muchacho enviado por Godot, anuncia que aquel no vendrá, pero sí quizás mañana. Originalmente titulada *En attendant Godot* y a veces subtitulada "*tragicomedia en dos actos*", es una obra perteneciente al Teatro del Absurdo, escrita a fines de los 40, publicada en 1952 y estrenada en 1953. Fue representada por primera vez en Broadway en 1956. En ese tiempo, la obra consiguió una especie de falsa celebridad, ya que nadie parecía estar seguro de lo que se trataba. Contenía características absurdas, las cuales eran nuevas y confundían al espectador. No obstante, su tiempo en cartelera fue largo, debido a un atinado lanzamiento publicitario, impulsado por el esnobismo intelectual, el cual promovía *Esperando a Godot*.

En el acto 1, Vladimir, llamado Didi, y Estragón, llamado Gogo, llegan a un punto de una carretera junto a un árbol para esperar la llegada de Godot. Estos dos personajes parecen ser vagabundos, aunque se piensa que podrían ser refugiados o soldados, debido al contexto histórico, alrededor del cual se escribe. Pasan el tiempo en discusiones sin sentido. Vladimir de piernas agarrotadas debido a un problema de vejiga; mientras Estragón se queja que las botas no le quedan. Su conversación se ve interrumpida por la llegada de Pozzo y Lucky, un amo y un esclavo. Pozzo es un hombre cruel, quien manipula, casi de manera constante, a Lucky a través de una cuerda. Dicho amo asegura que esa tierra sobre la que Vladimir y Estragón están parados, es suya, y finalmente se regodea, dándose un festín con un delicioso pollo que saborea, dejando los huesos que avienta a los vagabundos, al tiempo que su esclavo, baila y da un sermón improvisado sobre las teorías de George Berkeley.

Parten Pozzo y Lucky, y en su lugar, llega un niño con el mensaje de que Godot no acudirá a la cita, pero sí mañana por la tarde y asegura que él y su hermano viven con Godot en el granero y Godot le pega a su hermano.

En el acto 2, las conversaciones entre Vladimir y Estragón, sólo varían por el detrimento de su entusiasmo por hacer cosas, por vivir y por esperar a Godot. Pozzo se ha vuelto absurdamente ciego, y Lucky, mudo. En ningún momento se argumenta, al menos de manera explícita, por qué es tan importante la llegada de Godot, sin embargo, nuevamente llega el niño con la noticia que Godot no acudirá a la cita, pero sí quizás mañana. Dicha espera representa una herramienta meramente existencial, la cual esquematiza el sinsentido de la vida. Godot es, en cierta forma, la muerte, la depresión de la época, el hecho de cuestionarse por qué seguimos vivos a pesar de los muertos, y de las contrariedades de nuestro alrededor. Esperar a Godot (a lo largo de la historia de la literatura, se ha interpretado, como derivado de "God" en inglés, Dios, además de otras tantas interpretaciones), es un tiempo para cuestionarnos si en realidad hay un Dios, al cual Beckett representa como un ser cruel, quien reparte mal la riqueza, reparte enfermedades, dolor a diestra y siniestra y realmente no aparece cuando más lo necesitamos; es quizás un ser invisible; en ocasiones nos brinda desesperanza y abatimiento, pero igualmente nos somete, restándonos entusiasmo y fuerza de voluntad. A este respecto, cabe mencionar que la obra se estrenó en la prisión de San Quintín, San Francisco, cuyo efecto en los prisioneros condenados a muerte, fue mucho más efectiva y reconocida que en la mayoría de los críticos e intelectuales de la época, debido a ser considerada una de las obras más amargas del Teatro del Absurdo, estos individuos se veían reflejados por el encierro y la desesperanza de sus protagonistas e interpretaban a Godot como la incertidumbre, un destino trágico, la libertad o el engaño, fuera de prejuicios intelectuales y telarañas acerca de un conocimiento literario o académico.

Final de partida, es un drama en un acto para cuatro personajes, también escrita por Samuel Beckett. Fue redactada originalmente en francés, con el título *Fin de partie*, pero el propio Beckett lo tradujo al inglés como *Endgame*, al año siguiente

de su publicación. Fue publicada en 1957, y es considerada, junto con *Esperando a Godot*, como la obra más importante de este autor. La obra está dedicada a Roger Blin, el director que había estrenado *Esperando a Godot* en París. *Final de partida* se estrenó en Londres en el Royal Court Theatre, cuando aceptan la invitación de George Devine, en abril de 1957. Posteriormente, ese mismo mes se estrenó en el Studio de Champs Élysées. También en 1957, se estrenó en Berlín con el título *Endspiel*. En junio de ese mismo año lo hizo en España, dirigida por Alberto González Vergel.³

En *Final de partida*, existen dos personajes, Hamm (de Hammer, martillo en inglés), y Clov (de clavo): amo y esclavo, respectivamente. Ambos están en el desierto y los nombres de martillo y clavo, nos enfrentan a una relación sadomasoquista, de la cual es difícil zafarse. Hamm está ciego y no puede permanecer de pie y su sirviente, Clov, no puede sentarse. Viven en una pequeña casa junto al mar, aunque a través del diálogo y conforme avanza la obra, podría pensarse que afuera de la vivienda no hay nada, absolutamente nada. Los dos personajes, aunque llevan una relación bastante agresiva y enfermiza, son mutuamente dependientes. Hamm lo hiere constantemente, de manera física y emocional, y Clov muestra en ocasiones, la intención de librarse del yugo de su amo, pero luego se retracta. Luego aparecen los otros dos personajes, Nagg y Nell (padres de Hamm), los cuales no tienen piernas y viven en cubos de basura, mismos que sí aparecen en escena. Únicamente piden comida y hablan entre sí.

El título en inglés proviene del juego del ajedrez, al final del cual quedan pocas piezas en el tablero. (El título en francés y castellano, puede hacer referencia a otros juegos, Beckett lamentaba que no hubiese en inglés un término equivalente). Se sabe que él mismo fue gran jugador de ajedrez, y la resistencia de Hamm a aceptar el fin, puede ser comparada con la del jugador amateur a admitir una derrota en este juego; los jugadores experimentados, por el contrario, prefieren tirar el rey dignamente cuando lo ven todo perdido.

³.- Cerrato, Laura & Alcatena, Enrique, Samuel Beckett para principiantes, Era Naciente SRL, Longseller.

El crítico literario Harold Bloom, quien valoró esta obra, como la principal de Beckett, considera que el personaje de Hamm, encierra una clara alusión a Hamlet.

Bloom mantiene que esto está asociado, con el famoso soliloquio de Hamlet: *'to be or not to be'* (ser o no ser), en el que la duda impide a Hamlet tomar alguna decisión.

Similarmente a los autores anteriores, los desastres físicos con que Beckett abrumba a sus personajes son, en cierta medida, cómicos, ya que resultan grotescos, conforme avanza la obra. Todas esas dolencias, traducen el dolor de existir.⁴

Así como diversas interpretaciones en diferentes idiomas se les ha dado a los nombres de los personajes, también al significado de la obra en sí mismo, a lo que Beckett respondió al director de su estreno americano:

(...) negarse a cualquier explicación e insistir en la extrema sencillez de la situación y del tema. (...) No tenemos claves que ofrecer, para desentrañar misterios que sólo ellos (los que preguntan) se han inventado. (...) Si alguien quiere hacerse quebraderos de cabeza sobre los fonos armónicos, es cosa suya, y él mismo debe procurarse la aspirina. Hamm es lo que es en la obra, y Clov, es lo que es en la obra y todo es lo que es en la obra (...) en un lugar así y en un mundo así.⁵

Entonces, a pesar de que el propio autor en varias ocasiones ha negado la profundidad y la certeza del simbolismo que encierran sus obras, y en particular *Final de partida*, no se puede negar la evidente presencia del sentido del sinsentido,

⁴.- Beckett, Samuel, Teatro reunido, Ed. Tusquets. Barcelona, 2006, (edición conmemorativa del centenario del autor), p. 210.

⁵.- Beckett's Letters on Endgame. En 'The Village Voice', New York, 19/03/1958, p. 161.

la desesperanza que contiene a la esperanza misma, y en general, no podemos dejar pasar la presencia en dicho drama, de un autor marcado por La Segunda Guerra Mundial, un acontecimiento enorme, el cual cambió la vida de muchos seres humanos, haciendo hincapié en diversas partes de la obra, a la marcada diferencia de clases, así como en lo ingratos que pueden llegar a ser los hijos. La obra, como pasa en el Teatro del Absurdo en general, no tiene tiempo ni espacio definidos y lo que ocurre es siempre monótono y repetitivo. Los personajes se mantienen casi todo el tiempo, indiferentes, sin muchos cambios emotivos. Se ha llegado a relacionar el lugar con un *bunker*, por las ventanas pequeñas y altas, la idea de los víveres acabándose, y la sugerencia de que todo es muerte fuera de allí, así como también, hacia el final, el avistamiento con un catalejo de Clov, al descubrir un niño que se acerca al lugar, así como esta, como ya mencioné, se han dado diversas interpretaciones, lo que sí es cierto, es que, sin querer, Beckett ha colmado de contenido estas obras, las cuales él afirmó que eran sólo formas.

Con influencia de Strindberg y de Kafka, de las obras de Freud y del expresionismo alemán, Arthur Adamov escribía sobre la angustia metafísica; lo hacía en cierta forma para liberarse de sus pesadillas. *La confesión* escrita en 1946, habla de su desesperación y su neurosis. *La parodie*, tiene algunas características del *station en drama*, en donde el estado de ánimo, hacía que la obra fuera avanzada. Los primeros dos cuadros giran en torno a la maléfica Lili. Esta obra tiene mucho que ver con *El sueño* del mismo autor, el cual surge a partir de una visión neurótica que se traduce con una serie de movimientos y apariciones.

En *La grande y la pequeña maniobra* enfatiza mutilaciones que existen, representando así al masoquismo. La humillación, el sufrimiento, el miedo, son elementos característicos del teatro de Adamov, por lo menos en este período, y así lo muestra *La maniobra*, que muestra las preocupaciones políticas, con las suyas propias. Una oración define a *La invasión*, al igual que a *La parodia*, "nadie comprende a nadie". Un personaje, Pierre, se ha propuesto descifrar los manuscritos de Jean, caso que recuerda tal vez, al de Marx Brod, responsable de los escritos de Kafka. Otras dos piezas, *El sentido de la marcha* y *Todos contra*

todos, tocan los mismos temas de *La maniobra*, conflictos sociales, transportados al mundo de la neurosis.

El principal antecedente del Teatro del Absurdo es el Existencialismo. Sartre fue el primero en otorgar este término y darle un uso masivo, al utilizarlo para identificar su propia filosofía y ser el principal representante de un movimiento distinto en Francia que fue influyente a escala internacional después de la Segunda Guerra Mundial. La filosofía de Sartre es atea y pesimista de una forma explícita; declaró que los seres humanos necesitan una base racional para sus vidas, pero son incapaces de conseguirla y, por ello, la existencia de los hombres es "pasión inútil". Sin embargo, Sartre insistió en que el existencialismo es una forma de humanismo y resaltó la libertad, la elección y la responsabilidad humanas. Con gran refinamiento literario, intentó reconciliar esos conceptos existencialistas con un análisis marxista de la sociedad y de la historia.

El novelista ruso del siglo XIX Fiódor Dostoievski es quizá el mayor representante de la literatura existencialista. En *Memorias del subsuelo* (1864), el enajenado antihéroe está enfadado frente a las pretensiones optimistas del humanismo racionalista. La idea de la naturaleza humana que surge en esta y otras novelas de Dostoievski consiste en que es imprevisible, perversa y autodestructiva; sólo el amor cristiano puede salvar a la humanidad de sí misma, pero ese amor no puede ser entendido desde la sensibilidad filosófica, sino más bien desde una disciplina más comprometida con la gente, más humana, como podría ser el teatro. Las teorías de Karl Marx y Sigmund Freud tuvieron enorme relevancia en la literatura y la crítica del siglo XX, la cual responde a las exigencias de una nueva sensibilidad formal íntimamente relacionada con las vanguardias históricas de Europa.

Hacia mediados del siglo XX, el Existencialismo filosófico propicia un nuevo acercamiento a la obra literaria, basado en el valor específico de la existencia humana individual. Otras tendencias destacables en la crítica literaria más reciente son la semiótica (el estudio de los signos y los símbolos), la hermenéutica (o ciencia de la interpretación), la teoría psicoanalítica desarrollada por Freud y Carl Gustav Jung, quien considera la obra literaria como reflejo de las imágenes primordiales

presentes en el "inconsciente colectivo" de la especie humana, y el feminismo.

Posteriormente, cambiando de Freud a Marx, comenzó a escribirse un teatro más políticamente comprometido. Surge Genet, quien, hacia los treinta años de edad, escribe *Nuestra Señora de las Flores*, en 1942 y *El milagro de la rosa* en 1943, relatos eróticos escandalosos, pero de una intensa poesía.

Haute surveillance, fue la primera pieza de Genet y es la más naturalista de sus obras, en ella aparecen delincuentes y criminales, uno de cuyos personajes, es el mismo dramaturgo como el ladrón y se convierte en asesino por un desafío de uno de sus compañeros.

Su segunda obra, *Las criadas*, fue puesta en escena por Jovet en 1947, y no han faltado toda clase de interpretaciones alrededor de esta obra. El propio Genet afirma haber escrito esa obra por pura vanidad, por encargo de un amigo actor. Hubo críticos que se rehusaron a aceptar la falta de realismo, pero en cambio aplaudieron la existencia en escena de gente de color en el papel de las criadas, porque esa connotación daba el parentesco entre ambos grupos, aunque por ello, surgieran disgustos políticos.

El balcón también proyecta teatro dentro del teatro y representa un burdel, en el cual se pretende que el público se vea reflejado. *La náusea*, descrita en el mito de Sísifo por Camus, es parte de esta toma de conciencia del ser, a partir de la inconciencia.

Los personajes del teatro de Genet, son generalmente, seres segregados de la sociedad; prostitutas, homosexuales, criminales, sirvientes, negros, norafricanos. En las obras del absurdo en general, se establece una severa crítica social del ser humano y de los convencionalismos. Tanto en *Las sillas* de Ionesco, como ya habíamos visto, como en *Las criadas* de Genet, se establece dicho cuestionamiento de lo caótico de la existencia y de la corrupta y despreciable condición humana.

Otro de los grandes del Teatro del Absurdo, fue Harold Pinter, inglés nacido en 1930, se dedicó más que nada a la actuación, no fue sino hasta 1957, cuando

escribe sus primeras y principales dos obras, *El cumpleaños* y *El guardián*; la primera estrenada en Londres el año 1958, y la segunda, también en Londres.

El cumpleaños trata de la vida cotidiana de dos personajes, Meg (una vieja), la cual es dueña de una pensión humilde, en compañía de un pianista, el cual vive a la sombra de ella para protegerse del mundo exterior, hasta que un buen día, llegan dos inquilinos a festejar su cumpleaños, acosándolo con preguntas sin respuesta, como "*¿No lo sabe, no sabe qué fue primero, cómo empezó, la gallina o el huevo? ¿cómo empezó?*" Finalmente, los dos emisarios se llevan a Stanley, no se sabe a dónde. En apariencia el significado es muy complejo, pero la realidad es más simple y se ubica directamente en el contexto de lo cotidiano, en el cual lo imprevisible está a la vuelta de la esquina, a pesar de evitarlo y tratar de aislarse del mundo exterior.

El guardián es la historia de dos hermanos, Aston y Mick, los cuales son propietarios de un cuarto muy humilde. Un día Aston invita a Davies, un pordiosero que no tiene nada en la vida, carece de todo: no tiene vivienda propia, ni familia y tampoco un trabajo. entonces Aston le sugiere que puede vivir ahí con la condición de que trabaje de guardián. Éste acepta, pero provoca que se enfrenten los dos hermanos, hasta que para Mick, la situación se vuelve insoportable y lo corre. El éxito de esta obra comenzó en París en 1965.

Surge el Teatro Pánico con Fernando Arrabal, quien nació en Melilla, España en 1932, radicado en Francia desde 1955, fundó, junto con Alejandro Jodorowsky y Roland Topor el Grupo Pánico en 1963. Amigo de Andy Warhol y de Tristán Tzara, pasó tres años en el grupo surrealista de André Bretón. Fue juzgado bajo el régimen franquista y encarcelado en 1967, a pesar de la solidaridad de la mayoría de los escritores de esta época y del mismo Samuel Beckett.

Sus obras dramáticas son: *Pic nic, El triciclo, Fando y Lis, Guernica, La bicicleta del condenado, El gran ceremonial, El arquitecto y el emperador de Asiria, El jardín de las delicias, El laberinto, Bestialidad erótica, El cielo y la mierda, El cementerio de automóviles, Jóvenes bárbaros de hoy, ... Y pusieron esposas a las flores, La tour de Babel, Inquisición, Carta de amor, La noche también es un sol, Delicias de la*

carne y Dalí versus Picasso.

Edward Albee es un escritor-personaje en la historia de Estados Unidos, porque preconiza el manejo de la realidad con la irrealidad, como ya hacían los naturalistas franceses, es decir, utiliza a los personajes y al ambiente adecuados para mimetizar a su realidad contemporánea americana, pero lo que se lee entre líneas son elementos conceptuales un tanto abstractos, y que en apariencia se manejan como irreales o inverosímiles, pero son lo que en verdad representa o constituye al ser humano, en el amplio sentido de la palabra.

En 1958 escribe *Historia del zoo*, en donde un hombre de clase media que está sentado tranquilamente en el parque leyendo un periódico, es acosado por un sujeto de nombre Jerry, prototipo del vagabundo americano, aunque éste sí tiene vivienda humilde, se siente tan solo y lleva a sus espaldas el peso de toda la incompreensión y la incomunicación de la nueva era, además observamos que *Historia del zoo*, termina como una tragedia griega, con la muerte; cuando Jerry se percata de su fatal destino de soledad, se suicida.

Todas estas obras, forman parte del teatro expresionista, al cual se le interpreta como la deformación de la realidad para expresar de la manera más subjetiva posible, tanto la naturaleza, como al ser humano, dándole prioridad a la expresión de los sentimientos, más que a la descripción objetiva de las cosas y la realidad.

Este movimiento cultural, surgió en Alemania a principios del siglo XX y se plasmó en un gran número de campos, tales como la pintura, literatura, música, cine, teatro, danza, fotografía, etc. Su primera manifestación fue en el terreno de la literatura, coincidiendo en el tiempo con la aparición del *fauvismo francés*, hecho que convirtió a ambos movimientos artísticos en los primeros exponentes de las llamadas vanguardias históricas. Más que un estilo con características propias comunes, fue un movimiento heterogéneo, una actitud y una forma de entender el arte que aglutinó a diversos artistas de tendencias muy diversas y diferente formación y nivel intelectual. Surgido como reacción al impresionismo, frente al naturalismo y el carácter positivista de este movimiento de finales del siglo XIX, los expresionistas

defendían un arte más individual e intuitivo, donde predominase la visión interior del artista -la expresión- frente a la plasmación de la realidad -"la impresión"-.

El Teatro Expresionista desempolva las obras de Strindberg y de Wedekind; sus personajes actuaron en función de tipos y son, generalmente, monólogos divididos en actos, los cuales tienden, generalmente, a ser tensos y sintéticos. Strindberg (1849-1912). Wedekind (1864-1918).

La gente reacciona contra el ahondamiento en caracteres psicológicos o en un minucioso análisis de esta índole. Este tipo de teatro probó todos los recursos, y se apoderó de todos los géneros. Acarició las tendencias, y pudo ser simbólico y racional, a la vez; fue una combinación de todo, y contempló a la nada, por primera vez, con suficiente concreción y sensatez. Trató de establecer el pensamiento del hombre individual en un mundo que se destruía por masas; además planteó la gama de sentimientos, convertidos en poesía, experimentados por este ser vulnerable de alma y tremendamente afectado por un exterior, el cual disfrutaba pensando que podía ser transformado a través de la literatura. Esta renovación fue tomada en cuenta por el lado de la política y la ética, en las cuales aparecen, una aguda dialéctica abstracta y una mímica exterior sintetizada por la pantomima y las marionetas, la farsa y lo grotesco.

Una de las obras que encierra todos los tonos y características del teatro expresionista, es *El día muerto*, de Barlach, la cual es tendenciosa porque muestra, por medio de símbolos, los personajes típicos de este tipo de teatro. En estos personajes hay una ruptura y como consecuencia, un cambio, es decir, primero el reconocimiento es de los personajes como individuos internamente. A diferencia del teatro tradicional, en el cual la transformación viene del exterior y provoca esta reacción en el ser humano.

Uno de los dramaturgos más prolíficos de esta época, fue Georg Kaiser, cuyas obras se basaban en una exposición crítica de la burguesía, apoyado por el teatro de Wedekind y los resultados del psicoanálisis, con lo cual expone su desdén por una sociedad robotizada y lacerada por la nueva tecnología, perdiendo así

humanidad. "Escribir un drama, es pensar un pensamiento hasta el final", dijo Kaiser, ya que él patentiza ese nihilismo y lo hace formar parte del individuo, más que de las masas; expone el dolor y la humillación de la guerra, y lo vuelve suyo, más que suprimirlo o desdeñarlo.

En general, en la narrativa, los autores llevaron el subjetivismo a su máxima expresión; en un caos que se distingue por llevar al hombre a un individualismo que retoma su trascendencia como ser. Todas las corrientes que acometieron contra la burguesía van a desembocar en el expresionismo, específicamente de finales del siglo XIX.

Podemos concluir que el expresionismo es una profunda búsqueda en el interior del individuo, más que de la sociedad y pretende desmenuzar, primero la particularidad, desde su más subjetivo y onírico punto de vista, para desde luego llegar a entender así, a la sociedad en su conjunto. Esto último, no como un objetivo inmerso en la corriente, sino como parte de la naturaleza no ermitaña del ser humano y de la complejidad histórica del momento. De esta manera, el expresionismo fue una de las tentativas más grandiosas que recuerdan estos años para transformar la poesía y ulteriormente, la existencia humana.

CAPÍTULO 1.1

BREVES CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DEL TEATRO DEL ABSURDO

El Teatro del Absurdo crea su lenguaje escénico propio como una voluntaria y violenta reacción ante el "convencional" lenguaje del teatro tradicional. Los personajes no se manifiestan transparente y socialmente; sus expresiones crean un ámbito fascinante y "poético".

En el teatro de Ionesco, el lenguaje se desintegra voluntariamente. En las obras de Beckett posee una enorme densidad teatral y descubre rápidamente un cierto aspecto de la condición humana en el que el espectador queda forzado a reconocerse. Una constante del Teatro del Absurdo es la pugna de sus personajes

por expresarse y la imposibilidad de lograrlo. En el Teatro del Absurdo lo que ocurre en el escenario desborda y a menudo contradice las palabras pronunciadas por los actores. La situación inicial en que se hallan colocados los personajes de este teatro, basta para revelar sus sentimientos y está basada en la representación visual. Sólo precisa de los objetos, los accesorios y el decorado, que adquieren una importancia extraordinaria. La escena del Teatro del Absurdo representa, casi siempre, un mundo vacío de sentido, poblado de objetos pesados y molestos que terminan por dominar a los personajes.

El Teatro del Absurdo conoce su apogeo entre 1956 y 1960; con posterioridad a esta fecha, empieza a ser tolerado por la burguesía. La crítica ideológica, que ha causado al Teatro del Absurdo de no ser tan radical como pretendía, desconoce su valor real: construir un conjunto más o menos coherente de técnicas escénicas que, combinadas, le permiten reflejar la realidad de nuestra época con una mayor riqueza y fidelidad. En este sentido, el Teatro del Absurdo encuentra sus últimas y más logradas expresiones al incorporar su peculiar lenguaje escénico a espectáculos como *US* (1967), de Peter Brook, los montajes del *Living Theatre* (Teatro Vivo), o las libérrimas adaptaciones de los autores románticos polacos de Jerzy Grotowsky. Creando el vacío sobre la escena tradicional o poniendo de manifiesto su ridícula saturación, el lenguaje del Teatro del Absurdo distancia al espectador y rompe la unidad orgánica de la sala y la escena, fundamentada en la existencia de un mundo de valores comunes. Así, el espectáculo teatral establece su materialidad de cosa vista. Pero esta función no puede ser más que pasajera, y "el grado cero" al que aspira, constituye su horizonte y su limitación, dado que no cuenta con la colaboración del público, elemento imprescindible para el desarrollo pleno de un programa teatral. El Teatro del Absurdo puede ser visto como una reflexión de lo que parece ser la actitud más auténticamente representativa de nuestra sociedad actual.

Absurdo, originalmente significa 'falta de armonía', en un contexto musical. Así que la definición del diccionario es: falta de armonía con alguna razón o propósito; incongruente, irracional, ilógico. En el uso común, 'absurdo',

simplemente significa ridículo, pero éste no es el sentido con el cual Camus usa la palabra y en el cual es usada cuando hablamos del Teatro del Absurdo.⁶

En un ensayo sobre Kafka, Ionesco definió la inexplicabilidad del término como sigue:

'Absurdo es aquello que carece de propósito... Desconoce religión, metafísica y raíces trascendentes, el hombre está perdido; todas sus acciones carecen de sentido, son absurdas e inútiles.'⁷

Mientras los filósofos Sartre y Camus plantean la filosofía del absurdo, de que la vida carece de sentido, de una forma estructurada, situación que contradice de cierta manera el sinsentido de lo absurdo, dramaturgos como Ionesco, Beckett, Adamov o Genet, se adelantan unos pasos al presentar sus obras de una manera ilógica y carente de sentido, para adherirse más a las pautas de este tipo de teatro.

Es importante también distinguir el Teatro del Absurdo con los exponentes del Teatro Vanguardista Francés, como: Michel de Ghelderode, Jacques Audiberti, Georges Neveux, y, la nueva generación, Georges Schehadé, Henri Pichette, y Jean Vauthier, para nombrar sólo algunos de los más importantes. Básicamente esta delgada línea entre los dos, consiste en el tono en el cual se manejan. El primero, es más cómico, burdo y grotesco, mientras que el segundo, es más lírico, depende más del lenguaje, y presenta al espectador, poemas e imágenes para enriquecer el contenido.

El lenguaje del Teatro del Absurdo se desarrolla en cierto modo, a través de los objetos que se presentan en escena, los cuales consumen a los personajes, los absorben y adquieren mayor relevancia, ya que este tipo de teatro no es, de ningún modo, antropomórfico, y es, en cierta forma, anti-literario, ya que su lenguaje decae y "ensucia" en el buen sentido, la escena. Su característica va a ser que los

⁶.- De Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Albert Camus, *Le Myth de Sisyphus* (Paris, Gallimard, 1942), p. 18.

⁷.- De Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Eugene Ionesco, 'Dans les armes de la ville', *Cahiers de la Compagnie Madelein Renaud-Jean-Louis Barrault*, Paris, no. 20, Octubre 1957.

personajes son usados por los objetos, y no al revés.

El Teatro del Absurdo como tal, fue ampliamente acunado en Paris, aunque esto no significa que sólo se originó ahí, sino que la esencia de su ideología es mayormente occidental y tiene exponentes de Inglaterra, Suiza, Italia, España, Alemania, USA, y el este de Europa, aunque sí está rodeado de individuos, quienes buscan la libertad y vivir sin obstáculos. En la pintura se pueden nombrar artistas preponderantemente abstractos, como Apollinaire, Picasso, Juan Gris, Kandinsky o Chagall.

El teatro en sí mismo, es más que mero lenguaje; es abstracción de la realidad, es lo que la imaginería del director y el dramaturgo en conjunto, son capaces de plasmar en escena. Puede depender de la profundidad del pensamiento, pero no del lenguaje, y esto se aplica mayormente al Teatro del Absurdo. El elemento de "pureza", la abstracción teatral del Teatro del Absurdo, se encuentra interrelacionado con el hecho de que este tipo de teatro sea "antiliterario", ya que precisamente, utiliza el lenguaje en su más básica, pero también profunda forma para reinterpretar la naturaleza humana, así como la libertad, la vida o la muerte. Para Genet, la psicología de los personajes, es preponderante; para Ionesco, la proliferación de objetos; las reflexiones nihilistas y las rutinas del *music-hall* con sombreros en *Esperando a Godot*; la externalización de las actitudes de los personajes en las obras más tempranas de Adamov; los intentos de Tardieu para crear teatro a partir de movimiento y sonido por sí solos o en la última obra de Beckett *Silencio*, la cual consiste en únicamente el escenario vacío en silencio, son ejemplos de formas no verbales de teatro, las cuales, sin embargo, nos dan mucho qué pensar a los espectadores.

Hermann Reich, un gran historiador, ha tratado de delimitar la tenue línea que divide la mímica latina a través de los personajes cómicos del drama medieval, con *la comedia del arte* y los *clowns* de Shakespeare, siendo desacreditada posteriormente, sin dejar de lado la evidente conexión intrínseca de estas formas de espectáculo.

Otra característica del Teatro del Absurdo, es que se pueden suscitar dos situaciones en el espectador: invitarlo a la reflexión acerca de lo que somos y el sentido de la vida, o simplemente generar una reacción visceral de la sorpresa, consecuencia de la sensación de no presenciar el teatro convencional al que estamos acostumbrados.

Lo que sucede en la conciencia de Hamm o Clov en *Esperando a Godot* es el verdadero drama del mundo de la relatividad.

El espacio está condicionado por el tiempo, pero la unidad del tiempo, en el arco de dos días, consiste en haber roto la unidad aristotélica para abrazar la unidad simbólica del siempre, nos dice Antonio Mansilla Triviño, en su artículo *El teatro de lo absurdo de Samuel Beckett Mito y realidad*, y también recalca:

“Dos días son todos los días. El tiempo continúa pasando, incluso si en realidad, por lo que resulta, es como si no pasase. Esto es, el tiempo atmosférico transcurre. Pero en el hombre ya no tiene etapas, es un transcurrir uniforme en la espera, continuo, como si estuviese cristalizado en la monotonía o momificado en la igualdad.”

Cito textual esta parte del artículo, porque me parece que no hay mejor definición para el Teatro del Absurdo, que, aunque indefinible, por ser todo y nada, van apareciendo las características que lo "estructuran", si es que se puede hablar de este concepto en este tipo de teatro, para entenderlo mejor, sin encasillarlo, ya que, como sabemos, lo que lo va a determinar, van a ser los autores mismos, tan variables e híbridos, como pueden serlo.

CAPÍTULO II. PRINCIPALES CORRIENTES TEATRALES EN AMÉRICA LATINA

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el teatro popular y el costumbrista, ya estaban en su apogeo. Como consecuencia de las revoluciones y las guerras de independencia a lo largo de la historia de Latinoamérica, la sociedad se dividió en la población indígena, y la criolla.

Esta bipolaridad sufrida en dicho período, se acentúa todavía más por la riqueza de la oligarquía latifundista criolla del siglo XIX; por lo tanto uno de los polos de la sociedad se caracterizó por ser netamente urbanista y observar las costumbres europeas. El otro, por ser rural y seguir las costumbres propias de su país.

Pensar en el teatro latinoamericano en general, es, evidentemente, no olvidarse de la transformación sociopolítica que han sufrido sus países a lo largo de los siglos.

Un siglo, o varios anteriores al XX, que es el que nos ocupa, existieron dos corrientes principales, marcadas por las clases sociales a las que se dirigen: el teatro culto, propio de reyes, y el popular. A lo largo del tiempo, fue transformando su discurso. El culto suavizó su contenido, debido a la influencia de los intereses comerciales, convirtiéndose en ligero, dedicado al nacionalismo y muchas veces utilizado con fines de propaganda. En cambio, el teatro popular, buscó preservar los discursos artísticos y evadir la invasión comercial, generando en los espectadores mayor conciencia personal y social. Las causantes de este cambio, nos remiten a los conflictos y movimientos políticos y sociales que acunaron el ámbito artístico. Latinoamérica fue la principal cuna del teatro político; sin embargo, la mayoría de los creadores, entendieron que el de autor, si quería sobrevivir, tendría que renovarse, y al mismo tiempo mantenerse firme en su posición ideológica. Es así, como surgen los primeros grupos independientes, que cambiaron la historia del teatro en América Latina. La diferencia entre estos nuevos grupos y las antiguas compañías, era que los primeros, optaron por renunciar a la idea de un arte teatral redituable económicamente, pues la parte administrativa de dichas compañías, se complicaba, ante una política dictatorial, además de la agravante, de que la gente

se estaba mudando a las salas de cine, así que optaron por la clandestinidad y el exilio, como acciones de resistencia, y generaron propuestas que no se conformaron con exhibir su condición, sino que la encausarían a convertirse en el verdadero recurso artístico que marcaría la vanguardia y diferencia frente a las grandes productoras teatrales norteamericanas, como lo fue y sigue siendo, Broadway, transformándose en un teatro latinoamericano de resistencia.

Cuando comienzan a agotarse las grandes propuestas de las productoras, y el panorama político se muestra más amigable, es cuando estos grupos teatrales, que antes parecieron inexistentes, surgen como modelos vanguardistas y revolucionan el discurso escénico. Poco a poco el valor comercial de los productos artísticos de las compañías teatrales de Latinoamérica se incrementa, facilitando incluso el surgimiento de nuevas corrientes, que tuvieron el recurso tecnológico dentro de sus posibilidades. Sin embargo, no podemos hablar de una mayoría entre los afortunados que sobrevivieron a la pobreza y al régimen político que imposibilitaba la libertad de expresión.

Esto es a grandes rasgos el desarrollo y evolución del teatro latinoamericano a partir del siglo XVIII más o menos; ahora veremos algunos países más detalladamente, regresando un poco en el tiempo.

CUBA. *El Teatro Bufo*, un teatro popular cubano, se basa en elementos, como la música, la parodia, la danza, la caricatura y la sátira. Su propósito era reunir a las masas de este país para que vieran reflejadas en escena, las tradiciones y costumbres típicas, así como el lenguaje, los caracteres y los temas, a diferencia de la ópera, o las obras románticas. Este tipo de teatro se inició oficialmente en 1869 con el objetivo de sacar a relucir la protesta social y los prejuicios de la clase privilegiada. Para 1895, esta corriente teatral, comenzó a deteriorarse, y ya en 1900, se había convertido en un teatro pornográfico, basado en chistes groseros y sketches racistas.

Mientras las representaciones populares sólo estaban difundiendo la vulgaridad, un joven de dieciséis años, José Martí (1853-1895), escribía su poema *Abdala*

(publicado en 1869), con lo cual se creó una nueva corriente, el *teatro mambí*, el cual proclamaba a su público, una actitud antiesclavista y antirracista.

La mayor parte del teatro mambí se escribió, se representó y se publicó en el exilio, por la sencilla razón de que el gobierno colonial no toleraba su presencia.⁸

Otro de los románticos, es el cubano José Jacinto Milanés (1814-1873), cuya obra, como *El poeta en la corte* (1840), se caracteriza por lánguida, más que con los marcados altibajos de ánimo en los personajes.

Por otro lado, cabe destacar el carácter fuertemente psicológico en las obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), entre las que sobresalen, *Baltasar* (1858), *Munio Alfonso* (1844); a excepción de *La hija de las flores* (1852), la cual, debido a su carácter cómico, es más bien ligera.

Terminando el siglo XIX, la escena nacional cubana ya cuenta con teatros, autores, actores, directores y público. En cuanto a cómo construir el personaje, se impone la improvisación y la escuela de los grandes actores españoles e italianos que, en sus giras a América, trabajan en La Habana.

Cuando comienza 1900 aproximadamente, es cuando el teatro sufrió su peor crisis. Bandera, himno, nación, constitución, teatro, llegan a la república en estado deplorable. La crisis ha sido larga y penosa, la guerra ha destruido la economía del país.

Tal vez haya sido el resultado de los seis años de ocupación norteamericana y los cincuenta y cuatro de república mediatizada, el retroceso de la actividad escénica, la calidad dramática y una disminución de teatros e intérpretes. Sin embargo, en 1936, algunos profesores, estudiantes e intelectuales, se reúnen para crear un grupo teatral conocido como *La Cueva*, inaugurando con el estreno en Cuba de *Esta noche se improvisa* de Pirandello.

En el año 1940 se inaugura dentro del panorama teatral habanero, la Academia

⁸.- Versenyi, Adam, *El teatro en América Latina*, traducción de Carmen González Sánchez y Carlos Martín Ramírez, con la colaboración de Language Consultancy Systems, p. 103.

de Artes Dramáticas, con el objeto de convocar al estudio del teatro. Le sigue en 1941 Teatro Universitario, dirigida por el austriaco Ludwig Schajowicz, alumno de Reinhardt y el Patronato del Teatro.

Después de la Revolución, entre 1957 y 1958, se crean pequeñas salas que funcionan de jueves a domingo con muy escaso presupuesto y un variado repertorio. Algunas de ellas fueron *Las máscaras*, *Ideal*, *El sótano*, *El patronato*, *Arena Atelier*, *Prometeo*, *Huber de Blanck*, *La comedia*, *Prado 260* y *Arlequín*, las cuales trabajaron conjuntamente con un repertorio extranjero.

En la sección de teatro *Nuestro Tiempo* se estudia principalmente a Stanislavsky. Sus escenarios son pequeños, el mayor es el *Hubert de Blanck* con cerca de cuatrocientas lunetas. Estos espacios imponen un estilo en la relación actor-público, para lo cual el método *stanislavskiano*, resulta una buena oportunidad para aportar algo innovador.

En 1957 Triana escribió sus dos primeras obras *El mayor general hablará de teogonía* y *El incidente cotidiano*, las dos en un acto, mientras el autor residía en Madrid, aunque *El incidente* nunca se había estrenado ni publicado, la llama su autor "una especie de divertimento". Esta obra es una parodia de la devoción a la religión cristiana, sobre todo a sus devotos, por crédulos e ingenuos. Todo se desarrolla alrededor de una familia. Elsiria y Petronila, dos hermanas y su marido Higinio, los cuales se ven en la necesidad de irse a vivir a casa del general, por la muerte de la hija de éstos, antes de nacer, el cual aún es asunto sin resolver.

Finalmente, Elsiria e Higinio se alían y pretenden envenenar al general, idea suscitada por la obsesión de conservar el cuerpecito disecado de Petronila, y por haber confesado un amor ilícito ocasionado por la culpa y el remordimiento, pero todo se ve truncado cuando aparece el general. Termina la obra mientras el esperado discurso sobre la teogonía se convierte en las quejas de un viejo desilusionado.

Durante el año 1958, Vicente Revuelta, encabeza un nuevo grupo de gran protagonismo en la escena cubana, *Teatro Estudio*, formado por un grupo de ocho

artistas.

Medea en el espejo, escrita en 1959, es en esencia muy similar a la de Eurípides, sin embargo, sí hay algunas diferencias muy acentuadas. Medea es María y Jasón es Julián; la nodriza se metamorfosea en la señorita Amparo. La nodriza de Medea se convierte en Erundina, vieja sirvienta, y tiene un papel mucho más amplio; Creón es Perico Piedra Fina; María es mulata; Julián, su amante rubio, es un tipo sospechoso que se quiere casar con la hija del jefe político, para sacarle provecho. Este personaje tiene las mismas características que Jasón, pero menos peso dramático.

Triana también conserva las características de Medea en María, ya que ésta vive obsesionada por su pasión con Julián y es lo único que le importa. Ha asesinado a Perico y a sus hijos, así como a los suyos propios y no siente remordimiento, por el contrario, está totalmente desquiciada.

Por otro lado, la obsesión con los espejos, al no encontrar su imagen verdadera, por más que la busca, la lleva a la experiencia finalmente trágica, el suicidio.

Desarrollada en otro contexto, y ayudando también al progreso de Triana, *La muerte del Ñeque* (1963), se desenvuelve con otro tipo de personajes. Hilario García El Ñeque, se establece en la policía a través de malos manejos, y su querida Blanca Estela, la cual es blanca, a diferencia de aquel que es mulato, es seducida por un hijo natural que tuvo El Ñeque con una de sus víctimas: Juvencio, el cual planea matarlo y conquistar a Blanca Estela. Finalmente, algunos otros personajes que aparecen después, sustituyen al coro griego, pues dentro de la obra, comentan acerca de ésta.

La noche de los asesinos, escrita en 1964 y estrenada dos años después, es la más reciente. Pasa la acción en un sótano, con sólo una mesa, tres sillas, alfombras raídas, cortinas sucias con grandes parches de telas floreadas, floreros, una campanilla, un cuchillo y algunos objetos arrinconados junto a la escoba y el sacudidor. Tres hermanos: dos hermanas y un hermano: Cuca, Beba y Lalo, representan tres personas en la adolescencia tardía, aunque son adultos y

representan situaciones trágicas:

Lalo: ...¿Y usted Pantaleón? Hace tiempo que no lo veía.

¿Estaba perdido?

Beba: (Acosando a los personajes imaginarios)

*¿Cómo anda de la orina? A mí me dijeron los
otros días...*

Cuca: (Acosando a los personajes imaginarios).

¿Funciona bien su vejiga?

*Beba: (Asombrada) ¿Cómo? ¿Todavía no se ha
operado el esfínter?*

Cuca: (escandalizada) Oh, pero, ¿es así? ¿y la hernia?

*Lalo: (con una sonrisa hipócrita) Usted Margarita,
se ve de lo mejor. ¿Le sigue creciendo el fibroma?⁹*

Todo el segundo acto representa una investigación policíaca, en la cual las dos muchachas, juegan un papel de suma importancia.

Terminó el juego, pero inevitablemente comenzará de nuevo.¹⁰

Es, a fin de cuentas, ésta, una secuencia de obras dentro de la obra, en la cual la madre muestra la otra cara de la moneda, pero también subraya al manicomio

⁹.- De Dauster, Frank, Ensayos sobre teatro hispanoamericano, pág. 14, La noche de los asesinos, Habana, Casa de las Américas, 1965.

¹⁰.- Ibid, pág. 32.

que representa esta casa.

En el fondo, representan la negación; remover las cosas viejas, no resolverá nada, y destruir la autoridad y los lazos familiares sin reemplazarlos, es nihilista.¹¹

Arrufat nació en Santiago en 1935, vivió en La Habana de 1947 a 1957, fecha en la cual emigró a Nueva York, y ahí permaneció hasta 1959. Trata de compaginar lo vanguardista del teatro actual, con lo tradicional del teatro bufo. En su primera obra *El caso se investiga*, trata de recordar la seriedad y la trivialidad; se trata de un asunto policiaco, el cual carece de estructuras lógicas, a lo que se debe, quizás, su fracaso al principio.

Toda la investigación se basa en una serie de disparates y hace alusión, en parte, a Ionesco, con sus diálogos absurdos, en los cuales recuerda la vaciedad de las relaciones humanas.

Debajo del sabor a bufo y la visión de la justicia parecida a la de Ionesco y Piñera, encontramos un tema que llega a ser el motivo dominante de casi la totalidad de las obras de Arrufat: nuestra inmersión total en el tiempo.¹²

El último tren escrita en 1957, fue también la base de un libreto de ópera. *Los días llenos*, escenificada en 1962, presenta el caso de un noviazgo, en el cual ella es la única interesada, pues él sabe que ya sólo están juntos por puro compromiso o, en su defecto, por costumbre: Alicia y Martel. Finalmente, Alicia decide terminar, pues se da cuenta del gravísimo error que ambos están cometiendo. Este es un sencillo drama de costumbres.

En 1961 estrenó Arrufat *El vivo al pollo*, su obra más larga hasta la fecha. Claro está que el título viene del refrán "el vivo al pollo y el muerto al hoyo", y la obra se inspiró en una de las más conocidas obras del repertorio bufo.

Todos los domingos se estrenó en 1965. El personaje principal se llama Elvira, y a partir de que queda paralítica, su novio la abandona. Tiene una enfermera y

¹¹ .- Ibid, pág. 41.

¹² .- Ibid, pág. 43.

confidente, Alejandrina. A partir del suceso de su novio, comienza un ritual, en el cual les paga a hombres de barrio para que vayan a visitarla; esto se convierte en un ritual todos los domingos a las cinco. En estos rituales hay estándares de comportamiento, en los cuales les paga a unos vecinos para que se comporten de determinada manera.

En resumen, Arrufat está obsesionado con el tiempo, esto se vislumbra en *La zona cero*, *El vendedor* y *La muchacha*, el interminable partido de brisca de *El último tren*; el neosurrealismo de *El caso se investiga*.

En la obra más reciente de Arrufat, *Los siete contra Tebas*, se nota una apertura temática y formal. Basada en la obra del mismo título de Esquilo, recibió en 1968, el Premio de Teatro José Antonio Ramos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba; el mismo año fue publicada por UNEAC.¹³

Los siete contra Tebas, se acerca tanto al original, que más bien parece una adaptación con dos personajes de más: el Adivino y el Soldado de Esquilo, al cual lo dividió en dos espías, retirando a Antífona, Ismene y el Herald.

Aunque la obra original de Esquilo pertenece a la vieja tragedia, la de Arrufat trata de la injusticia, por un lado, y la violencia por otro; en cambio la original, trata de crear una sociedad nueva, combatiendo la violencia.

PUERTO RICO. Francisco Arriví es un autor puertorriqueño de los más importantes. Su teatro, además de que tiene valor estético, también critica la realidad de su país.

Su primera obra *El diablo se humaniza*, se escribió en 1941; fue estrenada el mismo año. Consta de un largo acto únicamente y se basa en una familia de clase media. Sigfredo es el padre de familia y es alcohólico; la esposa, Doña Colombina, es de lo más superficial; su hija, Lili, una caprichosa, y la confidenta de ambas, Mary, es una muchacha rica, loca por los hombres. Por último, están Cruz, la criada, y

¹³ .- Ibid, pág. 74.

Ángel, un forastero instalado en esa misma casa.

El diablo le ofrece a Ángel, la oportunidad de escaparse de su propio infierno. Éste se queda anonadado, al ver a la criada, convertida en una hermosa princesa. Por supuesto Lili y Colombina reciben su castigo y Ángel logra la salvación de su alma y aprende que se debe juzgar por lo que se es. También Cruz lo logra.

Alumbramiento se estrenó en 1945, y resume en tres actos la vida de Gilberto, un poeta chiflado, hasta convertirse casi en la parodia del poeta romántico.

Un cuento de hadas (1949), se estrenó en 1951 con el título *Caso del muerto en vida*. *Cuento de hadas*, trata de un matrimonio, Rafael y Carola. En el primer cuadro se le ve a éste, llegar a la una de la mañana, confundido y pensando que son las ocho de la noche, es acusado de tener una querida. Termina el cuadro cuando encuentra, sorprendido, un pañuelo de mujer en su bolsillo.

En el segundo cuadro aparece su amigo Manuel, el cual no le cree que no engañe a Carola, hasta que repentinamente Rafael, se convierte en otra persona.

En el cuadro final, se presenta la confrontación entre Rafael y Carola y finalmente llama a otra mujer, quien no lo reconoce en esta personalidad, y se van a vivir lejos, sin prejuicios.

Una de las interpretaciones es que Rafael es un artista puertorriqueño y a la vez un hombre común, con presiones económicas, sociales y familiares.

Caso del muerto en vida es muy similar, pero mucho más completa, debido a que es de mayor extensión y con un personaje más, Lidia, quien comparte doble personaje con Dinorah, la cual es por la que Rafael abandona a Carola y que por supuesto, presenta características más nobles que la primera.

Al final de la obra, habla Rafael al público:

El hombre maravilloso espera. Tenemos que destruir sus cárceles. Deja florecer su

maravilla. Su fuerza liberta de culpas y agonías. Su vida crea vida verdadera. ¹⁴

He querido engañarme dejándome morir... por Rafaelito ahogué mi sueño del hombre maravilloso. Lo ahogué, lo ahogué para salvar a mi hijo de Carola y Don Esteban. Di la espalda a todas las vallas que nos deforman; la piel, la clase, los egoísmos de persona a persona. ¹⁵

Club de solteros, fue escrita en 1940, y a sus personajes los maneja Arriví como títeres, o como muñecos. El director del cabaret es Don Hipólito, y su patrón es Don Juan, los cuales, junto con Ricardín, se dedican a admirar a la Diana Cazadora y a los Castrati. Se considera una farsa.

En *María Soledad*, Arriví maneja diferentes estados del ser humano; María y José Luis están casados y María está obsesionada con la pureza; tanto, que se empeña en no tener relaciones sexuales, por un trauma psicológico, en el cual sufrió una violación de niña y que no ha podido olvidar. Mientras tanto, lo más interesante del argumento, se desata cuando aparecen Ricardo y Sandra; el primero, tiene mucha similitud con María y la segunda, es ex amante de José Luis. Estos personajes son encargados de que los dos caracteres protagónicos, hagan fluir sus emociones, de una manera más intensa. En primer lugar, María se enamora de Ricardo, pero es una especie de amor platónico, porque ambos son muy parecidos y piensan igual acerca de la pureza, pero cuando ésta se desnuda y Ricardo intenta acariciarla, José Luis mata a éste y se suicida.

ARGENTINA. Este país se basa principalmente en los Corifeos de Rosas, entre los que destacan, Juan Bautista Alberdi (1810-1884). A raíz de la derrota de Rosas en la *Batalla de Caseros*, en 1852, y la promulgación de una nueva constitución en 1853, origina lo que se conoce como el período de la Organización Nacional, y con esto, un país sudamericano, el cual basa modelos en Gran Bretaña, en la política y la economía y Francia, en la cuestión artística y cultural. Como consecuencia de estas visiones cosmopolitas, la nueva población argentina, va a estar constituida,

¹⁴ .- De Dauster Frank, Ensayos sobre teatro hispanoamericano, "Alumbramiento: El drama insular", La Torre, 5 de diciembre de 1945, pág. 52.

¹⁵ .- Ibid, pág. 54.

en su mayoría, por extranjeros; el resultado en la dramaturgia a partir de este choque entre la nueva población europea y la argentina tradicional, va a resultar el teatro gaucho, ejemplificado por Juan Moreira, basada en la novela de Eduardo Gutiérrez (1853-1890), representada entre 1884 y 1886, por el Circo Humberto I, dirigido por los hermanos de Carlo y el Circo Scotti-Podestá, el cual dirigía Podestá, ambos argentinos. Esta obra es precursora del teatro gaucho, el cual fue la combinación del circo extranjero y del criollo, marcando las premisas de lo que sería el teatro latinoamericano del siglo XX. También va a destacar Pedro Echagüe (1828-1889), quien escribe sus dramas políticos, como *Rosas* (1860), exaltado y sangriento; y obras románticas como *Amor y virtud* (1868). A pesar de esta actividad, el teatro argentino, se encontraba en decadencia.

Los más destacados autores extranjeros en Hispanoamérica, los cuales prevalecen en este siglo son: García Gutiérrez, Hugo, Dumas, el Duque de Rivas, y pensadores como Larra y Rosseau.

A finales del siglo XIX y principios del XX, el teatro popular y el costumbrista, ya estaban en su apogeo. Como consecuencia de las revoluciones y las guerras de independencia a lo largo de la historia de Latinoamérica, la sociedad se dividió en la población indígena y la criolla. Esta bipolaridad sufrida en dicho período, se acentúa todavía más por la riqueza de la oligarquía latifundista criolla del siglo XIX; por lo tanto, uno de los polos de la sociedad, se caracterizó por ser netamente urbanista y observar las costumbres europeas. El otro polo, por ser rural, y seguir las costumbres propias de su país.

Gracias a las academias, las escuelas y los diversos talleres literarios, existe en esta época una interrelación de clásicos con románticos y aunque, casi todas las obras son de origen español, con el decaimiento de Maximiliano, la influencia va a ser mayormente francesa.

Posteriormente, en la época contemporánea de la dramaturgia, en Hispanoamérica se da un movimiento unitario, a pesar de las diferentes costumbres y tradiciones de cada país del Continente Americano. Esta época se puede dividir

en tres períodos: en el primero, el género chico alcanza gran auge, y la escena está dividida en realismo y romanticismo, basado en su mayoría en Echegaray. Hay bastante movimiento, pero ya en los 30's se reduce. El siguiente período, se denomina experimentalista y comienza aproximadamente en 1930. En México, Teatro Ulises, 1928; Río de la Plata, Teatro del Pueblo, 1930; Cuba, antecedentes de la Cueva, 1928.

El tercer período es el actual. Esta etapa no va a distinguirse por cantidad, sino por calidad, ya que es en Hispanoamérica, donde se van a representar más a los autores extranjeros, como Miller, Williams, Ionesco, Beckett, Brecht. Es este último quien va a marcar, de alguna manera, las representaciones, ya que con su teoría del "rompimiento de la cuarta pared", va a revolucionar al teatro, la cual se va a materializar en las representaciones, en donde los actores conversan con el público. Junto con Brecht, Ionesco también va a influir en esta tercera etapa con el Teatro del Absurdo, el cual utiliza elementos anti realistas para connotar el sinsentido de la existencia humana.

En un mundo que cambia con rapidez pasmosa pero excitante, los dramaturgos hispanoamericanos han asimilado los aportes de la cultura universal para formular cada uno su visión particular de su realidad. ¹⁶

MÉXICO. En México los autores más destacados serán: Fernando Calderón (1809-1845), e Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842). Este último fue el más importante, al ser un romántico por excelencia y en sus obras, los sentimientos se exageran. El caso de Fernando Calderón, quien era menos dotado como poeta, pero también un destacado dramaturgo, presenta obras como *Hernán o la vuelta del cruzado* (1842), *Ana Bolena* (1842) y *El torneo* (1839), las cuales tratan temas épicos, y con mayor influencia de los sucesos políticos y sociales del México de ese momento. La obra maestra de Calderón, *Contigo pan y cebolla* (1830), la cual juega con el recurso de la intriga fingida: una joven romántica empedernida, se enamora perdidamente de un hombre, el cual renuncia a todo por ella, pero luego, resulta ser

¹⁶ .- Dauster, Frank N., Historia del teatro hispanoamericano, siglos XIX y XX, Ed. Andrea, México 1966, 121 págs., pág. 23.

una trampa, sólo para mostrarle lo difícil que puede tornarse la vida.

Otro importante fue Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851). Sus mejores comedias: *Indulgencia para todos* (1818), divertida lección de intolerancia, *Las costumbres de antaño* (1819), la cual tiene por moraleja que se debe vivir en el presente y no extrañar lo pasado, pero esta temática no se relaciona con su naturaleza hilarante y *Don Dieguito* (1819), sátira de carácter ambicioso y superficial de las relaciones.

En el transcurso del siglo, predominan ciertos altibajos en el teatro mexicano, y es quizás, debido al apoyo gubernamental, que subsiste. Entre los más reconocidos, figuran: Alfredo Chavero (1841-1906), José Rosas Moreno (1838-1883), una de sus obras que más destaca es *El pasado* (1872). Hacia finales de siglo, Manuel José Othon (1858-1906), destaca porque imitaba a Echegaray en obras de excesivo carácter melodramático.

No obstante, el más destacado dramaturgo mexicano de este tiempo, fue José Peón y Contreras (1843-1907), quien hace énfasis en lo concreto y rechaza el romanticismo exacerbado; su obra más representativa, *La hija del rey*, en la cual padre e hijo, se enamoran de la misma mujer, es ejemplo de lo anterior.

Podemos afirmar que, de 1900-1930, y debido al notable decaimiento cuando comenzaba La Primera Guerra Mundial, los autores extranjeros, acapararon la escena; sin embargo, los autores más representativos fueron Marcelino Dávalos con *Así pasan* (1908), en la cual pasa del romanticismo al realismo, por su indagación psicológica; Antonio Mediz Bolio (1884-1957), yucateco de nacimiento, en su obra *El faisán y el venado* (1928), trata del concepto de vida maya y del momento histórico y social del país, habiéndose ya fundado en 1919 el Teatro Folklórico, en 1923, el Teatro Municipal, movimiento que se prolongaría después en el Grupo de los Siete, compuesto por: Francisco Monterde, José Joaquín Gamboa, Carlos Noriega Hope, Víctor Manuel Diez Barroso, Ricardo Parada León y los hermanos Lázaro y Carlos Lozano García. El suceso más trascendental de este grupo, fue que cambió el teatro comercial, por un teatro de mayor calidad, el cual

hacía pensar a la gente y era un tanto abstracto, como el de Díez Barroso. Uno de los autores más destacados de este grupo, fue Francisco Monterde (1894), quien escribió comedias, basadas en problemas morales, como *La que volvió a la vida* (1923) y *La careta de cristal* (1932). El caso contrario es *Proteo* (1931), en la cual hace gala la abstracción y el empleo de máscaras. Sin embargo, todavía quedaban, dentro del teatro universal, indicios de un teatro hecho más para un público que gustaba de la ligereza, del llamado teatro comercial. Este es un teatro que se rige, casi exclusivamente, por los actores estrella; es en su mayoría, de temática superficial y de gusto popular, de fácil digestión para las vísceras de los espectadores.

Como reacción, surge de 1930 a 1937, ya cerca de la Segunda Guerra Mundial, un teatro mucho más rico en contenido, remontándonos nuevamente a Argentina, el teatro rioplatense, gestado principalmente en Uruguay, pero con autores argentinos como Samuel Eichelbaum y el uruguayo Conrado Nale Roxlo (1898). Sus primeras obras son abstractas, las más destacadas son *El gato y su selva* (1936), la cual retrata a un solterón, quien no es libre a causa de las ataduras de su familia. *Pájaro de barro* (1940). En ésta, se retrata a una muchacha humilde, seducida y abandonada; no obstante, el carácter fuerte para negarse a aceptar la ayuda de su casi familia política, es el tema central, y finalmente, *Un guapo del novecientos* (1940), más adelante mencionada.

Elena Garro, ha sido una de las figuras más importantes dentro del teatro mexicano. Su obra se acerca tanto al Teatro del Absurdo, que a veces desaparecen las fronteras entre la realidad y la ilusión, casi sin percibirlo. Las dos principales que ha escrito son: *Un hogar sólido* (1958), en el cual se reúnen seis obras en un acto; cuatro breves (*La mudanza*, *La señora en su balcón*, *El árbol*, *Los perros*); y dos en tres actos: *Felipe Ángeles* y *La dama boba*.

La primera, *Un hogar sólido*, quizás sea la más peculiar, ya que transcurre en la fosa común del camposanto de una familia provinciana. Están Jesusita y Don Clemente, la primera de ochenta años, la cual no se atreve a salir de su litera; el segundo siempre pierde algún hueso. Muni, como se ha suicidado con cianuro, no

pierde su color azul y tampoco se olvida de los coqueteos entre Vicente de veintitrés años, y Jesusita, de ochenta. En resumen, lo que nos quiere decir esta obra, es que el único hogar sólido que podemos encontrar está más allá de la vida y aun así es muy posible, que no encontremos lo que buscamos.

En *Los pilares de Doña Blanca*, nos encontramos con una fábula poética al nivel del sueño freudiano o jungiano, en la cual la dama Blanca, su caballero Rubí, los cuatro caballeros rendidos de amor y el caballero Alazán, la acosan, pero cada uno tiene diferentes pretensiones y el caballero Alazán está más inclinado por lo sexual. Finalmente, si buscamos algún mensaje, nos resultaría imposible encontrarlo, ya que se trata de un sueño.

Una obra más tangible es *El rey mago*, en la cual Felipe Ramos fue encarcelado por un crimen que cometió por Rosa; mientras se entretiene tras las rejas de la prisión, viéndola pasearse y después hace caso omiso al niño Cándido Morales, quien le sugiere hacerlo rey y convierte un escupitajo, en plata; luego se va éste, y a Felipe Ramos, le queda únicamente la tristeza y la soledad de sus fechorías.

Andarse por las ramas, también es una muestra auténtica del teatro poético, pues Titina, incapaz de enfrentarse a su realidad, se aloja en un árbol y ahí se queda, mientras Don Fernando se dirige a la silla vacía. Luego ésta dibuja una casa con chimenea y puerta, por la cual se sale.

Con muy similar estilo, está *El Encanto*, tendajón mixto, título que pertenece al nombre de una tienda, de la cual es dueña una bella mujer de cabello largo negro, y la cual ofrece de beber a tres hombres, quienes se topan con ella al andar vagando por ahí; Juventino Juárez, Anselmo Duque y Ramiro Rosas. Anselmo es el único que se atreve a beber y desaparece junto con la mujer como por encanto; después vuelven los otros dos y éstos reaparecen y desaparecen de nuevo. Finalmente, los dos hombres prometen volver cada 3 de mayo.

La mudanza, publicada en la revista de la Universidad Veracruzana *La palabra y el hombre*, presenta, en cierta medida, la pérdida de la ilusión, dentro de un realismo exacerbado. Lola, una mujer de sesenta y siete años, descubre que se tiene que

mudar, a consecuencia de un embrollo de su propia familia. Hemos visto cómo, a través de estas obras cortas, Elena Garro reitera su predilección por la relación entre una realidad prosaica y mortal y otra superior, que es la única capaz de hacer llevadera la existencia.

Carlos Solórzano nace en Guatemala, y pertenece desde sus inicios al movimiento teatral. Su teatro es más bien cosmopolita; no le parece agrandar mucho lo provinciano.

Vio desde niño en la religión, una belleza espectacular y un aroma muy agradable en el incienso. Desde chico le llamaron la atención los ritos católicos y veía en ellos belleza y calma, pero con el pasar de los años, se fue percatando de que todo esto de la religión, en lugar de traer beneficios, generaba mucho sentimiento de culpa y sumisión injustificada, la cual provocaba angustia. También observó las diferencias en las clases sociales de su país, en el cual la riqueza estaba concentrada en unas cuantas manos, mientras que el resto de la población, se encontraba en condiciones ínfimas.

En su primera obra, *Doña Beatriz*, escrita en 1952 y bautizada por él mismo como "auto histórico", se ve reflejado el contraste de las dos culturas: Europa y América. Es la historia de Beatriz de la Cueva, la Sinventura, esposa del conquistador Pedro de Alvarado, quien se refugia en la religión, mientras que Leonor, la hija mestiza, tiene una historia diferente, acentuada en gran medida por Solórzano, con lo cual pone énfasis en su preferencia por este personaje.

Aparece también y en contraste, Jorge, hermano de Pedro y obsesionado quien se niega terminantemente a regresar a España, ya que implicaría no ser del todo libre.

El idioma de *Doña Beatriz* es vanguardista, en cuanto muestra el choque de dos mundos en conflicto. *El hechicero* (1954) es una versión del antiguo mito de la piedra filosofal. El filósofo Merlín desea congratular a su pueblo, hallando la fórmula que convierta al plomo en oro, pero su esposa Casilda, quien es muy avara, arma un plan para asesinarlo, junto con su amante Lisandro; a su vez, su hija Beatriz provoca

que su madre mate a su amante y mientras ésta le llora, cual adúltera, Merlín se hace pasar por muerto y hace que un mensajero difunda la idea, de que sus cenizas regadas por los campos, provocaron que éstos reverdecieran, es decir, que prefiere mentir, a que su pueblo ansioso se decepcione de él.

En contraste con *Doña Beatriz*, *El hechicero* tiene mayor contacto con la ficción y presenta situaciones más despegadas de la realidad. Hay una tendencia notable hacia la abstracción y la despersonalización en *Las manos de Dios*.

Volviendo a *Doña Beatriz*, Beatriz es el personaje central y está entre el cura y el diablo, los cuales sufren un intercambio de significados, en donde el cura representa al mal y el diablo al bien con un paralelismo notable, con la opresión-libertad, respectivamente.

CAPÍTULO III. EL CONCEPTO DE LIBERTAD

Las dos grandes fases de la historia de la humanidad según la cristiandad, se definen a partir de dos acontecimientos principales: el pecado original (encabezado por Adán), el cual utiliza su libertad dirigida al mal y está destinado a no inclinar la balanza hacia el bien y a su vez, nunca redimirse, ni ser, pues sus acciones se inclinaron hacia el no ser, hacia la nada, dejando marcada a la humanidad y es así como el hombre ya no podrá dejar de pecar.

En la segunda fase llega Jesucristo y redime al hombre de todo mal; nuevamente adquiere libertad para sublevarse o reducirse en su naturaleza humana, utilizando el libre albedrío. En primera instancia, Dios concedió al hombre la facultad para no pecar y fue así como eligió la gracia, con la cual vuelve a adquirir la posibilidad de retractarse y volver a recuperar la elevación de su alma.

Los sueños más tangibles y al mismo tiempo, elevadores del espíritu, fueron desarrollados en mayor medida, por los griegos. Sus manifestaciones más notables fueron expuestas por la literatura, la filosofía, la arquitectura, la escultura, etc. Todas estas formas artísticas pusieron a la humanidad al acecho de una nueva perspectiva de conciencia y exaltación de sí mismo.

Durante años, la esencia de la libertad se ha visto perjudicada por la agresividad y la culpa. La nueva sensibilidad está basada en una cultura, en la cual se eliminan estos elementos nocivos para crear un nivel de vida superior. A partir de este punto surge una reacción ante la violencia y explotación; es en sí, una propuesta revolucionaria que intenta transformar a la sociedad en pacífica, lúdica, bella, ya que, preservando esta forma de vida, llegará a ser parte inherente de esta nueva sociedad, eliminando así los Auschwitz y Vietnams para que todas las personas actúen y piensen de manera muy diferente.

La estética, cuyo significado es “perteneciente a los sentidos” y “perteneciente al arte”, ha contribuido en gran medida con el resurgimiento de la libertad, el cual se presenta como una necesidad biológica de ser incapaz de soportar otra represión que no sea para el bienestar.

La libertad de la imaginación se ha visto limitada por la sensibilidad, en cuanto a la concepción de un mundo de objetos. También ha sido limitada por la razón en el otro extremo, ya que las más atrevidas imágenes de una nueva forma de vida las han obstaculizado, además de las estructuras establecidas del pensamiento y una lógica pre elaborada.

La idea central a este respecto es, a mi parecer, unificar la sensibilidad y la razón para el beneficio y no para el perjuicio; para la creación, en vez de la destrucción en todos los ámbitos de la vida, incluyendo al arte, el cual representa la manifestación más lograda del hombre, además de ser la principal canalización del subjetivismo en sus formas más diversas, de acuerdo a razas, costumbres, gobiernos y religiones existentes en el planeta.

La introducción de lo estético a lo político resulta ser preponderante para una nueva sociedad no conformista, la cual exige el ingreso de la sensibilidad para acabar con el *continuum* de represión.

Los rebeldes de hoy quieren ver, oír, sentir cosas nuevas de una manera nueva: ligan la liberación con la disolución de la percepción ordinaria y ordenada.¹⁷

Es aquí donde hace su entrada triunfal una innovadora percepción artística y surge el arte contemporáneo, el cual pretende acabar con las formas preestablecidas y unificar así la sensibilidad y la razón; esto es a partir de la Revolución Bolchevique de 1917 y otros movimientos revolucionarios, así, los resultados principales son: fragmentación de las palabras y frases, destrucción de la sintaxis, uso explosivo del lenguaje ordinario, composiciones sin partitura, sonatas para cualquier cosa.

La obra es irreal precisamente en tanto que es arte: la novela no es un relato periodístico, la naturaleza muerta está viva, y aun en el pop art, el realista envase de hojalata no está en el supermercado.¹⁸

¹⁷.- Marcuse, Herbert, Un ensayo sobre la liberación, págs. 42 y 43.

¹⁸.- Idem.

De este modo, el arte es la manera poética de sublimar la forma y el significado de todos los actos y hechos de la vida. Por ejemplo, podemos citar *Edipo Rey*, en el cual la manera como se narra su destino, a través de la tragedia, es una estructura ordenada, con cierta estética en la forma, que hace ver al ciego, subordina lo equivocado, lo contingente, lo malo, a la “justicia poética”.

Hoy en día la rebeldía también va en contra de la belleza, del orden, de la armonía y de los parámetros establecidos; niegan la cultura tradicional para romper con los cánones que van de acuerdo a la experiencia de todos los artistas anteriores, los cuales se basan en los lugares comunes de una estética universal.

Hasta este punto estamos hablando de una negación simple, elemental, básica, inmediata, lo cual acaba con el arte ilusorio y propicia un mayor acercamiento de las obras de arte con los espectadores en la música, la literatura y el teatro. En este último surge el rompimiento de la cuarta pared, lo cual acentúa, tanto la identificación, como la empatía. El *Living theater* (el Teatro vivo), es un ejemplo claro.

El antecedente inmediato de esta resublimación en el arte es la política radical y es que después de una guerra, como lo fue la Primera Guerra Mundial, la reacción inmediata de la sociedad ante tanta agresión, fue de burla e incredulidad de aquello que antes, pudo haber parecido bello y enriquecedor; entonces resulta lógico pensar que, a consecuencia de este devastador suceso, se tuviera una reacción igualmente destructiva ante la vida y por ende, ante el arte en todas sus formas.

La libertad no sólo se trata de ciertos parámetros preestablecidos, para el beneficio de la sociedad, sino también de preservarla a través del inconsciente colectivo, mismo que puede “manipular” a través del lavado de cerebro propagandístico, o puede también estar determinado por conceptos como la angustia, cuya definición varía según el autor.

Para Freud, “la angustia se relaciona con el estado subjetivo abstraído de cualquier objeto, mientras que en el miedo la atención está dirigida precisamente hacia un objeto”.

Para Sartre, a diferencia de Freud, somos angustia y el miedo sería un sentimiento en relación a los otros. Más específicamente para este filósofo, la angustia es reconocer una posibilidad, en función de “mi” libertad.

En este sentido, la angustia estaría más íntimamente relacionada con nuestro ser, es interna. El miedo, en cambio, estaría más involucrado con el exterior, con aquello que los otros, le pueden provocar a nuestro ser.

Así como estos dos sentimientos, en su generalidad, surgen del inconsciente del individuo, los dos extremos surgen a partir de la inconciencia, es decir me refiero, a la mala fe, misma que determina, a su vez, la barrera del bien y el mal, y permite distinguir lo que se debe hacer, de lo que no.

En el otro extremo se encuentra la sinceridad, definida como la capacidad de aceptación de que no se puede ser en sí y si la existencia está determinada por esta búsqueda, carecería de sentido. Lo rescatable para una existencia ideal, sería combinar ambas posibilidades de forma armoniosa.

A partir de la Segunda Guerra Mundial se intensificó la preocupación por la deshumanización existente, a consecuencia de la bomba atómica y de toda esta tecnificación, entonces surge el sentimiento de una soledad neurótica, la cual lleva al individuo a otorgarle mayor importancia a su existencia, cuya esencia puede ser variable, en función de la libertad, como hablaba en párrafos anteriores y surge así la psicología existencial-humanista.

Los principales exponentes de esta corriente son: Soeren Kierkegaard, Martin Buber, Karl Jaspers, Martin Heidegger, Jean Paul Sartre, entre otros.

El ser humano como ente individual, está movido por muy distintos estados anímicos, como la ira, la tristeza, la pasión, el desenfreno, la alegría, la ensoñación, el desgano, la vitalidad, la dependencia y la independencia, tanto físicas como emotivas. Por esto mismo, el término de libertad ha sido, desde tiempos inmemoriales, un tanto difícil de definir y resulta en cierta medida etérea, pero no cabe duda que está relacionada con la racionalidad del hombre, con su inteligencia

y dignidad. La libertad lo dignifica y distingue del resto de los animales, y le otorga, además, capacidad moral, prosperidad y felicidad.

“Liberum arbitrum”, era la forma en la cual los antiguos expresaban un tipo de libertad en la que se podía elegir, no elegir, con libre albedrío y con esto se designaba al objeto seleccionado o al exterior, no precisamente a la persona que era libre de seleccionar aquello que más le convenía.

La independencia individual es parte fundamental de la libertad y favorece el desarrollo de la personalidad, así mismo, la capacidad para compartir, puesto que mientras uno mismo no se conozca, no podrá ser partícipe funcional de la alegría y tristeza de los demás, no será conveniente para vivir en sociedad, participar de ésta.

Podemos definir a la libertad desde el punto de vista negativo, el cual va de acuerdo a la liberación de las formas más represivas en la historia del hombre, como la esclavitud, los tabúes sexuales, la censura política, el fanatismo religioso, etc. Desde el enfoque positivo, se puede determinar que una persona es libre en cuanto que es dueña de sí misma, con un criterio propio y personal, que no se deja contaminar por el exterior.

Durante siglos, atenienses y romanos, han determinado su definición de libertad con base en la libertad del Estado y no propiamente de los individuos; resulta entonces curioso, que en la historia de los pueblos se les ha privado de libertad a los hombres, por confundir entre lo que es propiamente del Estado, y sus propios derechos.

Con el desarrollo de las democracias y de las ciencias del comportamiento, se ha visto afectada en cierto modo, la libertad individual, ya que a través de este gran impulso en el progreso de la sociología, se ha podido lograr la manipulación de grandes masas de gente, para solucionar el problema de los divorcios, la discriminación racial, la demagogia para lograr que se vote por un partido en vez de votar por otro, la planificación familiar, el uso de anticonceptivos, y otros más, los cuales, al mismo tiempo que causan mejorías, pueden afectar en ciertos casos, la libertad.

La libertad de expresión es la máxima libertad y funciona para las demás libertades, como llave a todos los senderos hacia una mayor satisfacción de la libertad en general, puesto que es por medio de ésta, que los hombres se abren paso a nuevas oportunidades, claro que para lograrla es importante adquirir primero la emancipación económica, puesto que cuando hay hambre, nadie puede valorar objetivamente, su libertad de expresión.

Otro elemento muy importante, el cual forma parte del objeto de estudio de las ciencias sociales, son los valores; éstos van a constituir un fin en sí mismos. Lo importante en este punto, es llegar a conciliar, de una manera armónica, la relación entre fines y medios.

Por otro lado, la ciencia política ha sido deficiente en cuanto a la practicidad y realismo, es decir, al conocimiento empírico de fines y medios. En este sentido, la libertad de expresión, es la máxima libertad política; es importante destacar la relevancia de luchar para lograr la libertad de todos los individuos. Los derechos humanos son considerados parte constitutiva de la libertad. La pregunta a relucir sería: ¿Cómo lograr el equilibrio entre la supremacía de la mayoría y los derechos de la minoría? Y quedaría por contestar, desde ahora hasta los tiempos que queden por venir...

El poder de la palabra, desde los inmemoriales tiempos de Aristóteles, es considerado como característica inherente a la naturaleza del hombre; por ello, cuando ésta es arrebatada, se considera como que ha sido reducido a una condición infrahumana y despojado del derecho a pertenecer a una comunidad, como animal político que en esta misma época ha sido considerado.

El crimen más grande que ha producido la historia de la humanidad, ha sido volver esclavos, no sólo a los enemigos derrotados de unos pueblos con otros, sino provocar la privación de la libertad de luchar por la misma, convirtiendo en esclavos a aquellos que nacen para este fin, sin poder cambiar su destino, el cual, según ellos, es inherente a su condición; a pesar de todo esto, ser esclavo representaba pertenecer a un sector de la población, sin ser arrojados de la comunidad.

A partir de la historia de Latinoamérica, se puede deducir la dependencia creada en los pueblos subordinados a raíz de la Conquista, ya que resulta imposible deslindar el pasado para cambiar el futuro a nuestro favor. Uno de los filósofos que piensa de esta manera, es Leopoldo Zea, pues nos dice que es necesario partir de nuestra legendaria condición de esclavos para asumirlo y tratar de solucionarlo en el futuro, para evitar que se repita y así, ser consciente de las causas implicadas.

Saber lo que se ha sido –dice Zea–, no implica seguir siéndolo sino ser distinto en la medida en que se tiene conciencia de lo positivo y lo negativo de ese pasado, en la medida en que tal pasado es una experiencia que, por serlo, no tiene que volver a repetirse. Pero esta sería una negación dialéctica, una asunción de lo que se ha sido para no tener que seguir siendo. Porque otra es la forma de negación que parece ser propia de nuestros pueblos.¹⁹

A este respecto, nos menciona el sentimiento de indefensión que invadió a los europeos a raíz de la Segunda Guerra Mundial, el cual provocó una crisis de la sociedad masificada en busca de una sociedad introspectiva, y, por lo tanto, por primera vez, individualista.

Lo anterior se afronta a partir de que el hombre toma conciencia de su total deshumanización desde la Segunda Guerra Mundial, época en la que, además, surge el Teatro del Absurdo, a partir del Dadaísmo, del Expresionismo, del Surrealismo, y de otros ismos; entonces la parte colonizadora se decepciona de su técnica, cuando contemporáneamente, el hombre latinoamericano se estaba transformando en un ser más consciente de la condición de ambos para practicar en un futuro la liberación dialéctica, que ya no literal, la cual origina no volver a recaer en la misma condición en el futuro, para dar un paso adelante hacia la solidaridad entre iguales, ya sea en Latinoamérica o en el resto del mundo.

En Europa y más tarde en los demás continentes, los sentimientos principales que dieron origen a estos estilos en la literatura y en el teatro, fueron la soledad, la

¹⁹.- López Díaz, Pedro, Una filosofía para la libertad, en Zea Leopoldo, Latinoamérica, Tercer Mundo, México, 1977. Editorial Extemporáneos, p. 68.

angustia, el miedo, el cuestionamiento de la existencia individual, entre otros, mismos que abrieron una gran brecha a un panorama innovador entre los dramaturgos y los directores de escena más reconocidos, entre ellos: Eugene Ionesco, Antonin Artaud, Beckett; y los filósofos, Jean Paul Sartre y Camus.

La tesis de Leopoldo Zea, se basa en la teoría de que el desarrollo de la historia latinoamericana está fincado en la dependencia colonial y su constante confrontación con los países más desarrollados. En su obra *América como conciencia* descifrará la relación entre los europeos y los americanos, hecho preponderante para llegar a definir las causas del comportamiento de nuestros antecesores, para así llegar a entendernos mejor. También señala que las limitaciones de los americanos frente a los europeos, pertenecen al hombre universal como tal, es decir que al ser humanas estas limitaciones, forman parte de la humanidad. Surge entonces el problema de la identidad de los americanos, al no reconocerse debido a una falta de aceptación con respecto a su autonomía y a sus propias características para tratar de copiar formas de vida e ideologías europeas, pero sin hacerse conscientes de que sólo se trata de la adopción de las mismas.

La época de crisis por la cual estaba atravesando Europa, influyó en gran medida para que apareciera el panorama, por el cual América no acepta su propio ser; debido a esta crisis el Viejo Continente, buscaba un territorio prometido, nuevas ciudades que ayudaran a estos países del Tercer Mundo a salir de esta enorme crisis, entonces sobrevino la idealización y con ésta, el complejo cada vez más acentuado de los países americanos, porque una cosa era la utopía, pero otra muy distinta la realidad; al causar esta decepción un choque tan grande, se originan otros conceptos.

Como ideal representará la suma de todas las perfecciones; como realidad, la suma de todos los defectos. Unos verán en ella el ideal de la nueva humanidad, otros la infrahumanidad.²⁰

²⁰.- Zea, Leopoldo, *Ideología, historia y filosofía de América Latina*, UNAM, México, 1983: *América como conciencia*, 21 de noviembre de 1956, p. 59.

Por otra parte, los intentos de occidentalización derivaron en el sentimiento de los pueblos de Latinoamérica, los cuales jamás imaginaron el precio que tendrían que pagar en nombre de la civilización, la democracia y la libertad, pues todo dominio, implica una especie de redención económica, política, religiosa y cultural.

En la historia de Latinoamérica ha sido una constante el tema de la oposición libertad-esclavitud, pero recordando nuevamente a Leopoldo Zea, debemos de ser conscientes de nuestra condición para lograr cambiarla en el presente y obtener un futuro más autónomo e independiente, sin demeritar los frutos que ha dado esta circunstancia en la historia de la literatura y del teatro de todos los tiempos, pero sobre todo, a partir de la Conquista, desde la cual se dio una confrontación de razas, implicando una serie de diversas ideologías y costumbres, que chocaban por ser tan distintas.

Este mejoramiento de la convivencia y la conciencia sociales, nos lleva a determinar las bases de lo que es la libertad individual sin perjudicar al otro y contribuyendo a su vez para el bienestar de la colectividad.

Dicho engranaje de concientización social está delimitado, a su vez, por una lucha contra las guerras, pero sí a favor de la alta tecnología, siempre y cuando se mantenga un equilibrio, en este mundo de enormes contrastes entre pobreza y riqueza, entre la inteligencia progresiva (deshumanización) y la libertad del espíritu.

Como consecuencia de este continuo avance, existen dos elementos que han contribuido a ampliar la perspectiva humana: la internacionalización y la actividad científica. La primera, ayuda al hombre a tener un punto de vista más universal y contribuye a su vez, a complementar la información con respecto a los avances tecnológicos que se van suscitando. La segunda, ejercita la mente y amplía, igualmente, el panorama para una mayor capacidad discernidora.

Es comprensible, mas no aceptable, por ende, que se acentúe la dificultad para generar una conciencia de lo social, pero la complejidad humana convierte en imperfecto y corruptible cualquier situación que pudiera resultar benéfica y para un total progreso; así mismo, se debe hacer hincapié en que tanto la ciencia, como la

tecnología, se encuentran ambas inmersas en la naturaleza humana, y es por esto que se da un juego de intereses y de poder. En este contexto, el rol que desempeña la máquina, en medio de tantos elementos destructivos, es fundamental en el desarrollo humanístico, pues representa una especie de intermediario para rescatar la comunicación perdida entre los hombres; en este sentido la tecnología sí representa una forma de libertad.

Una sociedad sana y libre, sin tabúes, crea a su vez, individuos con estas mismas características, y dicho proceso es indispensable para que el bienestar en dicha sociedad, se mantenga.

Kant ha dicho: “personalidad es libertad e independencia del mecanismo de toda naturaleza”, y Fichte se ha expresado: “mi ser es mi querer, es mi libertad; sólo en mi determinación moral soy dado a mí mismo como determinado.”

Esto significa que la libertad termina, donde empieza la libertad de los demás y es importante que determinemos cuáles van a ser nuestros propios fines para no ser utilizados como medios, pues eso representaría una especie de esclavitud y la personalidad del individuo se vería mancillada.

Por otro lado, no podemos pretender que somos entes aislados y que no vivimos dentro de una sociedad, en la cual todos debemos participar y trabajar para lograr el equilibrio y el justo medio.

En conclusión, la libertad es inherente a la condición humana y es algo que no se puede evitar, parte de su naturaleza incluye los diferentes aspectos, como son el psicológico, político, social, filosófico, etc., pero éstos forman un todo y es así como se debe contemplar este concepto: globalmente, en conjunto.

CAPÍTULO IV.

EL CONCEPTO DE LIBERTAD EN TRES OBRAS BREVES DE CARLOS SOLÓRZANO.

Carlos Solórzano nace en Guatemala. Desde niño le llamaron la atención los ritos católicos, en los cuales veía belleza y calma.

Su padre, José María Solórzano era un hombre de un carácter muy fuerte. Carlos Solórzano confiesa en una entrevista que le hace Wilma Feliciano, que él buscaba un padre protector y cariñoso; en cambio era frío y distante; la autora menciona que es curioso notar la distancia que muestran sus palabras con respecto a su padre. Lo recuerda con expresiones de lejanía: “obedecía una imagen”, “era una figura”, era un hombre”. Y, en consecuencia, esta búsqueda continua de su padre, se convertiría en tema central dentro de sus obras. Su madre, Elisa Fernández Barrios, era una mujer bastante sumisa ante la religión y siempre ejercía el papel de madre abnegada.

Cuando el autor tenía diez años, sus padres se divorciaron, esto constituyó un golpe muy duro en la vida de Solórzano, ya que para él el equilibrio y la base en la vida de un niño, consiste en la unión de estas dos figuras; si ésta se rompe, provoca el intento continuo de reconciliación entre estas partes.

Si bien su vida estuvo llena de lujos y comodidades, como individuo sufría al ver en su país la miseria y la ignorancia.

Los elementos dramáticos como el espectáculo, el dinamismo y la plasticidad de la ceremonia de Guatemala, lo embelesaban para escribir sus obras dramáticas, ya que, en la década de los treinta, cuando él era joven, el 65% de la población, era indígena y el resto era ladino, es decir, europeos o inmigrantes de otros países.

Solórzano basa sus obras en motivos religiosos, pues la vida en Guatemala estaba llena de mitos y ritos; por ende, tiene una visión panteísta, misma que enfatiza la teatralidad del rito, compuesto de elementos como el espectáculo, el

dinamismo y la plasticidad y recalcó que, a causa de los dogmas, la religión, la cual podría ser benéfica, se vuelve en contra de los individuos y los oprime, los ahoga.

Los primeros años de Solórzano, estuvieron llenos de contradicciones. En su familia se adquiría conciencia poco a poco de los extremos entre riqueza y pobreza y los estigmas de una tradición histórica.

En 1939 Solórzano se traslada a México. En 1946 había recibido tres grados universitarios y se había casado con Beatriz Caso, quien fuera su musa para escribir *Doña Beatriz, la sin ventura* (1952). En 1949 se embarca a París y deja a su hijo al cuidado de sus abuelos maternos.

Solórzano primero escribió poesía, pero no siguió por este camino, debido a que no le llamó mucho la atención; sin embargo, al graduarse de una maestría en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, publicó su tesis *Del sentimiento de lo plástico en la obra de Unamuno* (1945). Este autor lo inspiró profundamente, ya que cavila con respecto a la fe, el cual es un sentimiento un tanto equívoco, ya que a la vez que complace el espíritu religioso del individuo, como tal, también es inocuo para aliviar la angustia metafísica y a este respecto, el dramaturgo retoma este punto de vista como una ambivalencia, la cual se unifica en un solo objetivo vital: la duda, como vía para disipar esta angustia netamente existencial.

Unamuno no concibe la reencarnación como tal, pues dice que no le importa si hay otra vida, si no va a ser él; Carlos Solórzano, análogamente, e inspirado por un panteísmo ancestral en *Doña Beatriz, Las manos de Dios, Los fantoches, El sueño del ángel y Mea culpa*, las cuales simbolizan un dogma como medio a través del cual, se encierra al individuo, y su única salida es la muerte.

En 1949, Solórzano se gana la beca Rockefeller para estudiar en La Sorbona en París, Francia, allí conoció a Camus y a Ghelderode, de quienes fue su más afanoso seguidor; también a Artaud y a Sartre, pero confiesa que los primeros, concordaban más con sus propias ideas, ya que fueron estos autores, quienes abrieron un panorama de verdadera discreción después de la Segunda Guerra Mundial y se

abre el paso a un teatro de ideas filosóficas bastante estimulante, el cual le ayudó mucho en lo que sería el teatro breve de Carlos Solórzano.

Me atraía la lucidez estructural de Camus. Era un hombre dirigido por el intelecto. Su teatro quizás peca por falta de trama anecdótica e ideología excesiva. Sin embargo, reanimó el teatro del siglo XIV. Es un teatro de ideas con plusvalía de personajes que pueden ser personas, ideas, símbolos y su doble –quiero decir, lo opuesto. Pero carecen de dinamismo y de valor visual.²¹

A diferencia de Camus, el cual renuncia a Dios por ser “el origen de la muerte y la desilusión suprema”, Carlos Solórzano lo busca, pues representa para él, un ser lejano, como “la búsqueda del padre y el desprendimiento de la madre”, como “los motivos fundamentales de la vida” en un anhelo continuo de encontrarlo.

El drama de Ghelderode es agresivo y caótico.

Los personajes oscilan entre la histeria y la locura sacra; a menudo están asociados con imágenes de animales. Solórzano lo llamó “hijo de Aristófanes” por la bestialidad de sus personajes.²²

Los recursos teatrales que utiliza Carlos Solórzano, tienen influencia directa de Michael de Ghelderode, tal es el caso de *Los fantoches*. A pesar de que los juegos líricos de Solórzano, nos recuerdan a Artaud, el primero afirma que no tiene su influencia, pero las imágenes poéticas plasmadas en el escenario, nos recuerdan al segundo, además de los elementos como música, danza, plástica, pantomima, mímica, gesticulación, entonación, arquitectura, iluminación y decorado.

En un ensayo que trata del desarrollo colateral de la novela y el teatro latinoamericano, Solórzano se situó, junto con Sebastián Salazar Bondy y René Marqués, en el Teatro del Absurdo. El autor que nos ocupa, presenta parecido

²¹.- Feliciano, Wilma, El teatro mítico de Carlos Solórzano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, D.F., 1995, p. 37.

²².- Ibidem, p. 39.

también, con el teatro de Calderón, al elaborar un teatro mítico-religioso y específicamente, el “auto sacramental”, mismo que consiste en:

Una pieza alegórica corta, que dramatiza la lucha entre el bien y el mal y termina en moraleja afirmando el dogma cristiano.²³

Los vocablos “moralizante, rendición folklórica, inversión, perplejidad y fanatismo”, describen los autos de Solórzano.²⁴

Carlos Solórzano combina la poesía escénica con un teatro de ideas, es decir, en su teatro observamos la plasticidad suficiente para crear una atmósfera estética de tradición y colorido, lo cual sirve para ilustrar los pensamientos planteados por el latinoamericano.

Para cerrar esta síntesis de la vida y obra del dramaturgo, debemos resaltar la importancia del psicoanálisis y el existencialismo en su pensamiento, y el énfasis que él mismo hace con respecto a Unamuno, como precursor del movimiento existencialista.

Soy guatemalteco; soy mexicano. Lo que yo escribo –los motivos, los temas— nacen de mí mismo. Nace de mi experiencia, de mi vida. Pero como tuve una escuela formativa en Francia, viví las experiencias de la posguerra. Las asimilé porque las viví. Hay cosas que no se pueden tomar así, por influjo literario, sino hay que vivirlas. Yo viví ese momento del teatro. Fue el momento más interesante de este siglo en el teatro del mundo.²⁵

El existencialismo es un concepto panteísta, el cual engloba el pensamiento sobre el universo y hace énfasis en el individuo y en el hecho de que la existencia precede a la esencia, además de la angustia por el concepto que tiene el hombre moderno, de que después de la muerte está la nada.

En los personajes de las obras de Solórzano, esta angustia ante la nada, se ve reflejada y él observa en una entrevista que le hacen, que en la sociedad actual

²³.-Ibidem, p. 43.

²⁴.- Ibidem, p. 46.

²⁵.- Ibidem, p. 49 y 50.

todas las vivencias y la información, la cual llega a través de los medios de comunicación, recaen sobre la gente, como la tinta sobre un papel permeable, es decir, que absorbe todo.

Por otro lado, caben destacar dos conceptos del psicoanálisis, por los cuales el autor que aquí nos ocupa, hace énfasis; primero, el concepto del arquetipo y segundo, el complejo de Edipo, estudiado por Sigmund Freud, es decir, un doble deseo que se crea en el individuo desde que tiene uso de razón y que implica el deseo de la muerte del padre, para poseer a la madre; el mismo Sigmund Freud, declaró que el Complejo de Edipo, determina el contenido literario en las obras dramáticas y podemos afirmar, efectivamente, que las obras de Carlos Solórzano, presentan explícita o implícitamente, esta carga psicológica.

El zapato. Esta obra en un acto recrea la relación de un joven con su padre. Los personajes son el padre, la madre y el joven. El joven lucha con el zapato que tiene puesto en el pie izquierdo, porque lo lastima, cuando por fin logra quitárselo se da cuenta de que sólo es un grano de arena que había confundido con un clavo, lo que tiene dentro; no se explica entonces el porqué de su dolor. Comienza entonces una discusión entre él y el zapato. La postura del joven es la necesidad de caminar sobre él, de aplastarlo, a pesar del dolor que le causa, la del padre-zapato es la de expresar que ya no soporta su peso; el joven promete darle lustre y dejarlo reluciente; el padre no comprende por qué lo tiene que aplastar todo el tiempo.

En esta obra Solórzano utiliza a la figura del padre, como un objeto de deseo de destrucción y con el hijo, como un ser codependiente e infeliz, sujeto del todo a los caprichos de un ser-objeto (padre), sádico y casi inanimado, como si de él emanaran únicamente voces internas.

Resulta muy interesante cómo, desde el comienzo, Solórzano juega con el concepto de libertad, al utilizar al personaje del padre, como motivo de opresión y sufrimiento y al hijo, a su vez, como el personaje que aplasta y hiere todo el tiempo, casi hasta el grado de la destrucción. El padre-zapato o zapato-padre, resulta algo feo, molesto y que lastima hasta hacer sangrar al hijo; como ser imaginario, resulta sádico, astuto, pleno de malicia y utiliza la burla para herir los sentimientos del hijo.

El autor maneja los hilos conductores de manera muy interesante, porque recurre al zapato/padre, como un objeto ambivalente, ya que, por un lado, existe el “libre albedrío” del hijo, para ponérselo o no: para causarse dolor con él o no y más bien, resulta una dominación psicológica muy fuerte por parte de ambos.

El joven promete que se va a deshacer de él, entonces el padre lo juzga y se burla, tratando de hacerle comprender que no podrá sin él. El joven se llena de rabia e intenta destruirlo, arrancándole a su vez la lengüeta y diciendo, “así te castro desgraciado”.

El zapato actúa como un ser inerte, indefenso ante el poder superior aparente del hijo, pero el poder se revierte y recae en mayor medida en el zapato, pero éste es un poder simbólico, es la voz subconsciente del hijo que dialoga con el “padre”, casi de manera unilateral, se podría pensar que es un diálogo sin retorno, como hablar con un ser de dos cabezas o presenciar un monólogo de un ser humano que habla con fantasmas.

Sin duda el autor hace alusión a las teorías psicoanalíticas de Freud, con respecto al antes mencionado Complejo de Edipo, en el cual el hijo desea la muerte del padre para poseer a la madre. En este sentido, el deseo que tiene el joven por su madre, lo desgarrar por dentro, paralizándolo, oprimiendo su libertad e impidiéndole madurar y desarrollarse normalmente.

La madre, como símbolo sexual, resulta ser un punto de discordia y causa rivalidad entre padre e hijo. El padre funge como antagonista y desafía al hijo, al mismo tiempo que lo enaltece. El hijo está arriba de él, orgulloso de aplastarlo, pero a la vez horrorizado y quejumbroso ante tanto dolor.

El personaje de la madre, es una prostituta que goza sin cesar y a la vez, es una madre abnegada que, como la manzana de Adán, no ejerce ninguna acción en sí misma para resultar la fruta prohibida; sin embargo, es la que rompe la armonía y destruye la paz de estos dos hombres, pero es quizás, esta abnegación, la que provoca el odio del hijo hacia el padre, pero eso se tendría que tratar en otra ocasión con más profundidad.

Por otro lado, el clímax de la opresión, llega cuando el hijo dice:

Iré a visitar a una mujer”. Padre: “¿Crees que podrás?” Joven: “¡Cállate o te destrozo!” Padre: “¿Podrás? ¿No podrás? ¿Podrás? ¿No podrás?”²⁶

Para que exista libertad, es necesario conocer la opresión o, al menos, contemplarla como posible. En la vida, es necesario mantener un equilibrio entre las dualidades, pues los seres humanos estamos llenos de contrastes y lo importante no es eliminar del todo nuestro lado negativo, sino conocerlo y acercarnos a él a una distancia pertinente para saber cómo manejarlo adecuadamente y que predominen el amor, la armonía, la felicidad, el placer, el respeto, el conocimiento y la libertad sobre sus contrarios, pero nunca desaparecerlos, pues sin ellos, difícilmente saldríamos bien librados.

Desde un principio la incomunicación, también forma parte preponderante en la relación entre padre e hijo, pues surge un diálogo a medias, cubriéndose todo el tiempo con las máscaras del poder, la fuerza y el desafío, pues ambos participan en un juego perverso.

El hijo es quien camina sobre él, oprimiéndolo; a su vez, el padre lo lastima. El hijo castra al padre metafóricamente, a través de la bota; sin embargo, los antecedentes para que esto ocurra son claros: existe una codependencia muy fuerte de ambas partes; el chantaje emocional está implícito por parte del padre. El hijo experimenta un profundo sentimiento de culpa, al abandonar al zapato/padre y sentirse cómodo y libre, pues vive a través de la opresión y la culpa.

Por otro lado, la castración tampoco surge de la nada; el hijo ha sido antes castrado psicológicamente por el padre, quien es autoritario e impositivo, además de parco y posee a la mujer prohibida para el hijo, entonces le crea un sentimiento de impotencia e inutilidad como hombre, acortándose la línea que divide el poder del padre hacia el hijo.

²⁶ .- Solórzano, Carlos, Teatro Breve, Lecturas Mexicanas Segunda serie, Primera Edición, SEP, México, D.F., 1986, p. 18.

El padre teme ser alcanzado y superado por el hijo, quien está en la plenitud de su vida; el hijo es acosado, mancillado por los tabúes y prejuicios de una familia “tradicional”, como muchas en esta y en otras sociedades.

Finalmente, la libertad se puede o no ejercer, está y no está, es tan relativa y etérea o tan concreta y determinada como se elija. La esencia de la obra nos expresa que hay ocasiones en las que somos nosotros mismos quienes nos empeñamos por apresar nuestra alma, llenándonos de culpa y de prejuicios y en otras ocasiones, formamos parte de juegos perversos sin darnos cuenta, pero todo esto forma parte de nuestra naturaleza como humanos. En esta obra Solórzano maneja el tema de la libertad psicológica, sin la cual, nunca llegaríamos a ser felices.

Cruce de vías. Esta obra en un acto, tiene los siguientes personajes: El guardavía, el tren, el hombre y la mujer. Transcurre en un lugar oscuro donde parece que no pasa el tiempo, una estación de trenes, el guardavía es un ser robótico e indiferente que representa a nuestra sociedad actual, el hombre es un joven que ansía encontrar a una mujer joven y bella que puso un anuncio en una revista para encontrar a alguien con quien compartir su vida; sin embargo, el guardavía aparentemente no ha reparado en nadie con las características que el hombre señala: una mujer alta, esbelta, de pelo negro y grandes ojos claros. Lleva una flor blanca sobre el pecho. El hombre deja ver sus sentimientos ante el guardavía y el guardavía refleja la incomunicación y el desaliento de nuestros días:

GURDAVÍA: No puedo saber si ha pasado alguien a quien no conozco.

HOMBRE: Perdone. Sé que estoy nervioso, pero tengo la impresión de que no hablamos el mismo idioma, es decir, que usted no contesta a mis preguntas...

GUARDAVÍA: No es mi oficio.

HOMBRE: Sin embargo, creo que un guardavía debe saber informar. (*Transición.*) Ella me escribió que estaría a las cinco, en el cruce de... (*lee el boleto.*) Nunca sabré pronunciar este nombre, pero sé que es aquí. Escogimos este punto, porque es la mitad del camino que separa nuestras

casas. Aún en esta clase de citas, debe ser uno equitativo, es decir, aún en las citas de amor. (*El Guardavía lo ve sin comprender.*) Sí, amor. (*Con orgullo ingenuo.*) Quizá le aburra a usted, pero debo contarle que un día vi un anuncio en una revista. Era de ella. ¡Qué bien escrito estaba aquel anuncio! Decía que necesitaba de un joven como yo, para entablar relaciones y no vivir tan sola. (*Pausa.*) Le escribí, me contestó, luego le envié mi fotografía y ella me envió la suya. ¡No puede usted imaginar qué belleza!

GUARDAVÍA, *que no ha oído la mayor parte del relato:*

¿Vende algo?

HOMBRE, *sorprendido:*

¿Quién?

GUARDAVÍA: La del anuncio.

HOMBRE: ¡No, por Dios! Ella puso ese anuncio porque dice que es tímida, que esto le ayuda y...

GUARDAVÍA: Todo el mundo vende algo.

HOMBRE, *con impaciencia:*

Decididamente no me comprende usted. ²⁷

Entonces a partir de esta conversación, se crea entre ambos personajes una barrera de incomunicación, incomprensión y desaliento que les impide entenderse, es entonces cuando la mujer llega con una flor blanca en el pecho, entonces el guardavía le ilumina el rostro con su linterna, con la que deslumbra los ojos del hombre, quien por un momento enceguece y le pregunta al guardavía si ha visto a alguien, a lo que éste responde que no tiene importancia, entonces la mujer se arranca la flor del pecho, la guarda en su bolso, el hombre se acerca a ella, titubea con una equívoca conversación acerca de si es la mujer que busca o no. Ella en un

²⁷ Ibidem, págs. 25 y 26.

principio permanece de espaldas para impedirle a él, ver su rostro. Él duda aún más de la identidad de la mujer, al no ver la flor en el pecho; sin embargo, su figura le indica lo contrario, entonces ella lo compromete a entregarse a su amor si es ella misma la que siempre ha estado esperando y le cuenta su propia historia en tercera persona, de una chica muy fea que se hacía retocar los retratos para ponerlos en anuncios de revistas, cuando la cita se había consolidado, se escondía en su balcón para mirar a los caballeros que la esperaban ansiosos; después relata cómo memorizó aquellos rostros, aquellos torsos con brazos fuertes, bellos, hasta que el tiempo la marchitó así es que ahora espera con más ansias a su amor, que en aquellos años mozos... Descubre su rostro, el joven se asusta y despierta como de un sueño que se ha convertido en pesadilla... La mujer trata de insistir, pero es inútil, el hombre está convencido de que todo ha sido un error. Ella le entrega la flor blanca, arguyendo que la ha encontrado tirada en el camino, aborda el tren de regreso, decepcionada; él se pregunta un momento de dónde lo conoce esta mujer y concluye que es mejor que se haya ido, aunque continúa con la esperanza de encontrarse con la mujer del anuncio e interroga una vez más, al guardavía:

HOMBRE: Pero, realmente, ¿no ha visto usted a la otra?

GUARDAVÍA: ¿A cuál otra?

HOMBRE: La que yo busco.

GUARDAVÍA: No sé quién pueda ser...

HOMBRE: Una que lleva una flor blanca, pero que no es la que usted vio hace un momento.

GUARDAVÍA, con aspereza:

¡Yo vi a la que usted no busca, y a la que busca, no la vi!²⁸

Es aquí, desde mi punto de vista, donde se cierra el círculo de la incomunicación, la desesperanza y la incompreensión, pues el guardavía es todo eso: el desamor, la indiferencia, la hostilidad, el desaliento... En el hombre están los prejuicios de la

²⁸ Ibidem, págs. 37 y 38.

belleza física, del amor de las apariencias, superficial, pasajero, de juventud. En la mujer se maneja la sublimación del amor, el amor platónico, la ensoñación, amar lo que uno imagina. La mujer es presa de sí misma, pues siempre se ha sentido y se ha vivido como fea, no ha ejercido su libertad sexual por temor al desagrado, al rechazo, ha preferido permanecer encerrada y no ser vista por los hombres.

Esta obra representa la soledad y la ignominia de una sociedad en crisis, ávida de amor, reconocimiento, ternura, comprensión y símbolos. El escenario vacío, negro, es una especie de cárcel. El Guardavía está condenado a repetir: “los trenes del Norte corren hacia el Sur, los trenes del Norte corren hacia el Sur, los trenes del Norte corren hacia el Sur” y viceversa, casi de manera claustrofóbica y condenado también a no sentir. El hombre está condicionado a vivir con prejuicios y dejarse llevar por las apariencias. La mujer, a no vivir un amor real por sus complejos, y ahora, por la inevitable vejez, irreversible... Es una obra que habla en cierta medida, de encerrar el alma, de la impotencia, de los amores imposibles y de los falsos valores universales, como la belleza física, la juventud y la imposibilidad de alcanzar la felicidad plena y de encontrar en todo momento exactamente aquello con lo que se sueña. La falta de libertad del hombre es quizás, su alma vieja, desencantada, encerrada en un cuerpo joven y la falta de libertad de la mujer es el tiempo, la vejez física que tal vez encierra un alma joven que ansía más que nunca el amor. Solórzano nos habla finalmente, de lo relativo de todas las cosas; un encuentro que desemboca en desencuentro, ilusiones rotas, un espacio y tiempo indefinidos, un guardavía que en vez de estar vigilante y a la expectativa, no se da cuenta de nada, tan sólo del paso del tren que tal vez no vaya a ninguna parte...

Los fantoches. Esta obra es un mimodrama para marionetas. Los personajes son El viejo que hace a los muñecos, su hija (niña), los fantoches: la mujer (que ama), el joven (que trabaja), el artista (que sueña), el cabezón (que piensa), el viejito (que cuenta) y el Judas (que calla). Lugar, nos dice Solórzano, este mundo cerrado.

Esta obra tiene su origen en la costumbre mexicana de la “Quema de Judas”. El sábado de Gloria, consumada la Pasión de Cristo, el pueblo da salida a su deseo de venganza, todos los años, quemando en las calles públicamente, unos

muñecos gigantescos hechos en bambú y papel pintado a los que se ata una cadena de petardos en las coyunturas y a lo largo de todo el cuerpo, con lo cual se castiga, simbólicamente, al traidor más grande de la Humanidad. Los muñecos han ido cambiando poco a poco y adoptando diferentes formas de hombres y mujeres que representan a los personajes más populares del momento, en la política, el cinematógrafo, etc., pero subsisten otros tradicionales en el arte popular como el Diablo y la Muerte. ²⁹

Durante la representación irá cambiando la luz solar hasta hacerse brillante y luego convertirse en luz de tarde para terminarse en luz azul de luna. Todos los fantoches llevan pintado un cartucho en el pecho y las ramificaciones en el cuerpo como un sistema circulatorio visible. ³⁰

Un almacén en que se guardan muñecos de “carrizo” y papel pintado en el estilo popular. Se ven por todas partes figuras grotescas y coloridas. Una sola pequeña ventana en lo alto de uno de los muros grisáceos. Una pequeña puerta. ³¹

El autor nos da mucho que pensar con esta obra breve, también de un solo acto, en el que cada personaje representa seres humanos comunes y corrientes con características propias, pero que, a la vez, forman parte de un todo, pareciendo ante los ojos de los demás, insignificantes y solos en un mundo hostil. Al principio, los “muñecos” humanizados, están entusiasmados por realizar cada uno, su actividad particular, aunque con una que otra visión pesimista de algunos, pero a medida que avanza la obra se van percatando de lo absurdo de estas actividades, ya que se empiezan a cuestionar el porqué de su conformación anatómica, por llamarlo de alguna manera y en aras de traducirlo a lenguaje humanizado. En un comienzo, hacen alusión a la niña, como alguien maravilloso que los lleva a la libertad, la cual para ellos representa lo que está fuera de esas cuatro paredes y que hasta ahora no han visto, pero una vez que la niña llega a llevarse, como siempre, a alguien al azar, y elige al Judas, forman una torre para asomarse por la ventana y ver lo que

²⁹ Ibidem, pág. 95.

³⁰ Ibidem, pág. 96.

³¹ Ibidem, pág. 97.

sucede afuera, entonces el Cabezón les va narrando que la niña acerca una cosa encendida y el Judas explota y se convierte en nada. Es en ese momento, en el cual se van generando diferentes reacciones en cada uno de los personajes: el cabezón se deprime, el joven se cuestiona y lo toma con calma, el viejito permanece indiferente, el artista se impresiona y les sugiere que se hagan explotar todos juntos al mismo tiempo, la mujer no se conforma y busca prolongarse, en medio de esta exaltación, el cabezón les hace reflexionar que quizás a Judas le pasó eso porque era malo, el Artista dice que quizás no es así, que la niña puede venir por cualquiera y llevárselo. “Entonces la vida aquí no tendría sentido...”, dice la mujer. “Sería... la desesperación”, dice el artista, a lo que el viejito responde:

Bah... los oigo hablar y no digo nada. Pero ya es tiempo de que me oigan... No hay nada temible en lo que le pasó a Judas... Yo sé, desde hace tiempo, que a los fantoches como nosotros, hechos a semejanza de un anciano, ciego, que está sumido en la indiferencia, les llega un día en que todo se disuelve en el viento. Pero pienso que ya es bastante hermoso sentir el peso de este envoltorio negro en el centro del cuerpo y saber que eso le da sentido a nuestra presencia en este lugar... Yo lo sé desde hace mucho... pero creo que en el fondo hay que dar gracias a ese viejo que nos ha puesto aquí... pues hemos vivido, hemos estado haciéndonos compañía, yo he tenido mis papeles de colores y a veces me ha sucedido que siento unas ganas muy grandes de gritar y si no lo he hecho fuertemente, es por temor de que este envoltorio se desbaratara y me arrastrara en un silencio voraz y aniquilador... ³²

Desde el comienzo de la obra, Carlos Solórzano, nos transmite mensajes simbólicos claros en su intento por hacernos reflexionar acerca del sentido de la vida y de nuestra existencia en particular; el sentido que cada uno de nosotros como individuos, le imprimimos a aquello que nos entusiasma hacer y realmente, el valor que tiene el hecho de que creemos día a día un significado a nuestro trabajo, nuestra labor como padres o a aquello que hacemos por gusto, pero también nos hace reflexionar acerca del sinsentido de cada día, si pensamos en el fin, como la nada.

³².- Ibídem, pág. 111.

Solórzano, cual artista plástico, nos pinta la muerte como la libertad y está representada por una niña despiadada y demente; a Dios nos lo pinta como un viejo insensible, además de ciego, sordo y mudo, el cual es el padre de la niña (la muerte). El autor nos dice, a través de *Los fantoches*, que Dios es un ser indiferente, pero también nos habla de su posible inexistencia, pues nos creó a su imagen y semejanza, pero no le importa lo que nos pueda suceder ni interviene para que no ocurra, tampoco nos ve, ni nos habla, ni nos escucha. Su hija, la muerte, nos elige al azar para llevarnos a la nada, a desaparecer y lo más triste es que esa nada es lo que más nos acerca a eso que llamamos “libertad”, pero contradictoriamente, es también lo que más nos aleja, porque la muerte es nuestra condena, de la cual, aunque tratemos y sea en ocasiones injusto, no podemos huir y muchas veces tampoco tenemos injerencia alguna sobre ésta, ¿y a eso llamamos libertad?

Estamos condenados a morir, nos dice Solórzano en esta obra, tenemos un breve tiempo prestado por un ser completamente insensible y arbitrario, que es como nos presenta al viejo que hace a los juguetes, es decir, a Dios que nos creó a su imagen y semejanza, pero que, a su vez, no interfiere para nada cuando nos llega la muerte, aun cuando no queramos morir todavía o nos quede todo un futuro por delante.

Finalmente, el autor sólo da a los juguetes (humanos), la esperanza de libertad, pero nunca la misma, pues viven encerrados, como en cierta forma los seres humanos, encerrados en un mundo lleno de peligros, injusticias y contradicciones, en el cual la única “salida” es la muerte y la única libre es la niña, misma que representa a la muerte.

VIEJITO:

Déjame hablarle. Yo soy viejo ya en este lugar. Por misterioso que él parezca he vivido mucho tiempo junto a su misterio. (le habla con familiaridad.)

No te pido explicaciones. Para mí es claro. No hay mucho que comprender, pero yo, como tú, soy viejo y sé que nunca se es el mismo. Cuando era joven también me desesperé y pregunté, pero tú, ¿nunca te has hecho preguntas a ti mismo? ¿No has hallado la respuesta? Creo que en el fondo eres tan

ignorante como nosotros. Sin embargo, podrías tener un gesto de piedad. ¿Por qué permitiste que esa niña se llevara al artista, que era joven, y no a mí que tanto le he pedido que me lleve? He visto morir a muchos jóvenes y siempre me ha causado horror. Pon una nueva medida a tu ministerio, un poco de lógica, o ¿no puedes?, ¿o lo que quieres es que nunca estemos satisfechos de nada? Tú mismo, ¿estás satisfecho? Responde una vez, una sola vez.

JOVEN:

No contesta. ¿No sabe hablar?

VIEJITO:

Acaso nuestro error está en esperar de él una respuesta.

JOVEN:

Mira, se ha quedado dormido. No ha oído nada.

VIEJITO:

Está cansado como yo. Viejo y cansado.

MUJER:

Pero entonces, ¿qué hay que hacer para que nos oiga? Él duerme, pero ha dejado a esa niña loca con libertad para elegir. Ella es la única que es libre. Todos nosotros atados de pies y manos con estas terribles cuerdas y ella libre y desenfrenada. (Al Viejo, gritándole:) ¿Es esa la única libertad que has sido capaz de crear? ³³

Después de un breve diálogo que continúa entre los personajes, la niña termina señalando al lunetario, al tiempo que se corre muy rápido el telón, y con esto, el dramaturgo termina por advertirnos de nuestra vulnerabilidad ante la muerte y de nuestra nula libertad de elegir nuestro propio fin.

³³.- Ibídem, págs. 117 y 118.

CAPÍTULO V

ELEMENTOS DE TEATRO DEL ABSURDO EN TRES OBRAS BREVES DE CARLOS SOLÓRZANO

La vanguardia teatral europea encontró su momento álgido a partir de 1950 del pasado siglo. El terrible saldo de 96 millones de muertos que dejó La Segunda Guerra Mundial, heredó a la humanidad, un sentimiento de premura y la hizo reflexionar acerca del contraste entre los enormes avances científicos y técnicos en comparación con el atraso agigantado acerca del conocimiento de nuestra propia naturaleza, entonces en la dramaturgia también se empiezan a cuestionar de la carencia de emociones y sentido que encontraban en el teatro convencional. En 1950, Eugene Ionesco, estrenó *La cantante calva* y en 1953, Samuel Beckett, estrenó *Esperando a Godot*.

Los antecedentes de esta tendencia teatral, tenemos que buscarlos en Alfred Jarry, con *Ubu rey*. Este autor hizo una declaración sobre lo incomprensible, la cual se podría inscribir dentro de las características del Teatro de lo Absurdo:

“...relatar cosas comprensibles sólo sirve para entorpecer la mente y desviar la memoria, mientras que el absurdo ejercita el cerebro y hace trabajar la memoria.”

El Dada y el Surrealismo, son antecedentes inmediatos del Teatro del Absurdo y Alfred Jarry, tuvo intervención directa en estos movimientos.

El primero en utilizar el concepto de “absurdo” fue Sartre, para calificar la existencia humana en su análisis sobre el existencialismo; su seguidor, Albert Camus, novelista y dramaturgo, escribió un ensayo donde se trataba del absurdo y se hablaba sobre “el abismo permanente entre el yo y el mundo”. Aunque también Martin Esslin lo emplea en 1962, para englobar a los dramaturgos que rechazaban al teatro realista y la forma lógica y tradicional de seguir una trama de principio a fin. Los principales dramaturgos fueron: Eugéne Ionesco, Samuel Beckett, Fernando Arrabal, Arthur Adamov y Jean Genet, en sus primeras obras. Su principal motivación teórica es *El teatro y su doble* de Antonin Artaud (1938), y de alguna

manera en la noción brechtiana de *Verfremdungseffekt* (efecto alienante), mientras que la comicidad bufonesca tiene sus raíces en las películas de Charles Chaplin, Stan Laurel y Oliver Hardy, los Hermanos Marx y Buster Keaton. De esta manera, coincidieron muchos pensadores, filósofos, novelistas y dramaturgos, para que surgiera esta tendencia teatral.

En un principio, el público se mostró renuente y no entendía este tipo de teatro, en el cual los personajes no contaban con un perfil psicológico delimitado y los acontecimientos en la trama no se sucedían en un orden lógico, inclusive, los mismos autores se mostraban renuentes a traducir el contenido. Cuando se le preguntó a Samuel Beckett por el significado de *Esperando a Godot*, este respondió que, de haberlo sabido, él mismo lo hubiera puesto en la obra. Era inevitable para muchos críticos, relacionar este tipo de teatro con el surrealismo y el dadaísmo, y consideraban que requería un gran análisis profundo y de un alto nivel intelectual.

En realidad, en estas obras no existe un objetivo concreto y tampoco existe una trama establecida, en la cual las acciones se sucedan con equilibrio o armonía, sino que lo que en realidad debemos preguntarnos cuando vemos estas obras es con qué acontecimiento sorprendente nos encontraremos después o qué diálogo extraordinario escucharemos más adelante y cómo se pueden relacionar esta serie de imágenes inconexas en el todo de la obra y reflexionar así sobre la irracionalidad de la propia vida, ya que el Teatro del Absurdo no pretende imitar la realidad, sino imaginarla. Desaparece así, la veneración del lenguaje, de la palabra; este va a ser un teatro antiliterario, en el cual, lo importante no son las ideas o palabras, sino las imágenes, haciendo alusión a las viejas tradiciones bufonescas, con la farsa clásica, sin olvidar el cine cómico de creadores como los hermanos Marx. Muchas de las obras son cómicas, pero en el fondo de todas ellas, se vislumbran matices profundamente trágicos y tristes que reflejan nuestra soledad, los tabúes que nos atan y la incomunicación como seres humanos incapaces de relacionarnos óptimamente en una sociedad deformada por la violencia y la barbarie.

Mientras los filósofos Sartre y Camus plantean la filosofía del absurdo, de que la vida carece de sentido, de una forma estructurada, situación que contradice de

cierta manera el sinsentido de lo absurdo, dramaturgos como Ionesco, Beckett, Adamov o Genet, se adelantan unos pasos al presentar sus obras de una manera ilógica y carente de sentido, para adherirse más a las pautas de este tipo de teatro.

Es importante también distinguir el Teatro del Absurdo con los exponentes del Teatro Vanguardista Francés, como: Michel de Ghelderode, Jacques Audiberti, Georges Neveux y la nueva generación, Georges Schehadé, Henri Pichette y Jean Vauthier, para nombrar sólo algunos de los más importantes. Básicamente esta delgada línea entre los dos, consiste en el tono en el cual se manejan. El primero, es más cómico, burdo y grotesco, mientras que el segundo, es más lírico, depende más del lenguaje y presenta al espectador, poemas e imágenes para enriquecer el contenido.

El lenguaje del Teatro del Absurdo se desarrolla en cierto modo, a través de los objetos que se presentan en escena, los cuales consumen a los personajes, los absorben y adquieren mayor relevancia, ya que este tipo de teatro no es, de ningún modo, antropomórfico y es, en cierta forma, anti-literario, ya que su lenguaje decae y "ensucia" en el buen sentido, la escena. Su característica va a ser que los personajes son usados por los objetos y no al revés.

El Teatro del Absurdo como tal, fue ampliamente acunado en París, aunque esto no significa, que sólo se originó ahí, sino que la esencia de su ideología es mayormente occidental y tiene exponentes de Inglaterra, Suiza, Italia, España, Alemania, USA y el este de Europa, aunque sí está rodeado de individuos, quienes buscan la libertad y vivir sin obstáculos. En la pintura se pueden nombrar artistas preponderantemente abstractos, como Apollinaire, Picasso, Juan Gris, Kandinsky o Chagall.

El teatro en sí mismo, es más que mero lenguaje; es abstracción de la realidad, es lo que la imaginería del director y el dramaturgo en conjunto, son capaces de plasmar en escena. Puede depender de la profundidad del pensamiento, pero no del lenguaje, esto se aplica mayormente al Teatro del Absurdo. El elemento de "pureza", la abstracción teatral del Teatro del Absurdo, se encuentra interrelacionado con el hecho de que este tipo de teatro sea "antiliterario", ya que

precisamente, utiliza el lenguaje en su más básica, pero también profunda forma para reinterpretar la naturaleza humana, así como la libertad, la vida o la muerte. Para Genet, la psicología de los personajes, es preponderante; para Ionesco, la proliferación de objetos; las reflexiones nihilistas y las rutinas del *music-hall* con sombreros en *Esperando a Godot*; la externalización de las actitudes de los personajes en las obras más tempranas de Adamov; los intentos de Tardieu para crear teatro a partir de movimiento y sonido por sí solos o en la última obra de Beckett *Silencio*, la cual consiste en únicamente el escenario vacío en silencio, son ejemplos de formas no verbales de teatro, las cuales, sin embargo, nos dan mucho qué pensar a los espectadores.

Hermann Reich, un gran historiador, ha tratado de delimitar la tenue línea que divide la mímica latina a través de los personajes cómicos del drama medieval, con la *comedia del arte* y los *clowns* de Shakespeare, siendo desacreditada posteriormente, sin dejar de lado la evidente conexión intrínseca de estas formas de espectáculo.

El pensamiento, dice Beckett, nada puede revelarnos en un análisis formal. Toda verdad última se encuentra para siempre allende la frontera de la mente humana, nos dice también; es este nihilismo intelectual, otra característica del Teatro del Absurdo, con lo cual, se pueden suscitar dos situaciones en el espectador: invitarlo a la reflexión acerca de lo que somos y el sentido de la vida, o simplemente generar una reacción visceral de la sorpresa, consecuencia de la sensación de no presenciar el teatro convencional al que estamos acostumbrados.

Las principales características del Teatro del Absurdo son:

Al escritor no le interesa narrar una historia, sino exponer una situación.

Fuerte rasgo existencialista.

El diálogo es reiterativo y no fluye armoniosamente.

Tramas que parecen carecer de significado.

La realidad se transmite por medio de símbolos.

A través del humor y la mitificación, se esconde una actitud muy exigente del autor hacia su obra.

A continuación, analizaré los elementos del Teatro del Absurdo en tres obras breves de Carlos Solórzano, en las que ya expliqué los detalles principales en el Capítulo anterior.

El zapato. En esta obra no se narra una historia, sino se expone una situación y explicaré porqué: la circunstancia que describe el autor, es la de un joven cuyo zapato izquierdo le aprieta demasiado, pero en realidad no hay acontecimientos que se sucedan de manera lógica:

Un joven aparece adolorido en escena con un botín viejo en el pie izquierdo, del cual por fin se deshace, descubriendo que no hay nada adentro que lo pueda lastimar y aquello que había pensado sería un clavo, no es más que un grano de arena. Sale el padre, quien levanta el botín y le habla, cual si fuese su hijo, entonces se origina una conversación desafiante entre padre e hijo, generando una situación de lucha de poderes entre ambos, sugiriendo entre líneas la identidad humana del progenitor, la discusión gira en torno a quién lastima más a quién, y en un intento del hijo por castrar al padre, éste evidencia el eminente deseo del hijo por la madre, a nivel sexual, y lo confronta, desatando la ira del hijo por el padre, que es cuando el joven destroza el zapato para recomponerlo una vez más y volver a calzarlo, aun cuando esto represente un sufrimiento para él y seguir con su rol de hijo para sentarse a la mesa con ambos padres, como si nada pasara, y así cerrar el círculo. Entonces observamos que en realidad no se está contando una historia, porque no sucede nada, al menos que sea lógico. Al joven no lo está lastimando un zapato en el terreno concreto, pues para empezar, a ese joven no lo están lastimando en el sentido literal, sino en el terreno simbólico y casi desde el momento en el que nació (alusión a Freud con su teoría del Complejo de Edipo), como ya habíamos visto, o sea que lo que estamos presenciando en escena, está y no está sucediendo a la vez; nos da una sensación onírica en la cual el zapato es y no es zapato, así como el padre está ahí y no está; sólo es algo o alguien que “representa al padre”, pero no es él, puesto que al final de la obra entendemos que no estaba ahí, que

únicamente era la imaginación del hijo lo que lo hacía aparecer. En *El zapato* no se imita a la realidad, porque nada de esto ocurriría en la vida cotidiana, no a nivel consciente; es por eso que resulta onírico y al final todo vuelve a donde estaba, por esto la estructura, resulta circular, mas no cartesiana: con principio, clímax y final.

El diálogo es reiterativo y no fluye armoniosamente:

JOVEN:

¡Maldito zapato! ¡Ay! ¡Ay! ¡Uf! ¡Qué alivio! ¡Maldito zapato! ¡Maldito! ¡Maldito!
¡Pobrecito! Te he maltratado mucho hoy. Pero es porque me aprietas todo el día. Y no es una presión constante. A veces se diría que me muerdes. No sé qué es lo que te ocurre hoy. Es como si estuvieras erizado de púas para castigarme. (Ríe.) ¿Castigarme? ¿De qué estoy hablando? Debe ser simplemente un clavo que se ha desprendido y me hiere al caminar. Eso es todo. Vamos a ver qué es lo que tienes que me has lastimado así. Bueno, vamos a ver qué es lo que pasa. ¡Aquí está! ¡Un clavo! (Gesto de desilusión.) No. Es sólo un grano de arena. (Sacude el zapato con fuerza.) ¿Qué es lo que puede lastimarme así si no hay nada? (Sostiene el zapato en alto para ver dentro de él. Mientras tanto ha entrado el padre en escena y ha observado esta última acción. Se acerca al joven y le arrebató el zapato, que sostendrá a partir de ahora entre las manos, como si fuera un emblema amenazador.)

PADRE:

¿No comprendes que estoy harto de soportar tu peso todo el día?

JOVEN, con miedo:

¡Cállate! No hables. Por lo menos hoy.

PADRE, burlón:

¿Tienes miedo?

(El joven intenta arrebatarse el zapato, pero el Padre lo impide.)

JOVEN:

¿Miedo de ti? Si te llevo en los pies y estás debajo de mí para siempre; si vas marcando el paso que yo quiero, si el peso de mi cuerpo te aplasta a cada minuto. ¿Por qué habría de tenerte miedo?

PADRE, *irónico*:

¿Y por qué no te has atrevido entonces a dejarme olvidado en cualquier rincón?

JOVEN:

Porque estás hecho para eso. Para servirme.

PADRE:

Y para lastimarte.

JOVEN:

Para que yo pise sobre ti.

PADRE:

Y para no dejarte andar libre.

*(El Joven intenta de nuevo apoderarse del zapato, pero el Padre lo burla. Se oye la risa de la Madre. El joven queda paralizado.)*³⁴

Como se muestra al principio y a lo largo de la obra, el diálogo es reiterativo, gira en torno de un mismo tema: quién lastima más a quién y la dualidad del amor/odio que se tienen, pero también nos habla del sinsentido de esta relación cada vez más destructiva, aunque no nos alcanza a cansar por su brevedad, todo “ocurre”, si se puede usar este verbo en este tipo de teatro, alrededor de lo mismo: “te seguiré apretando”, “te gusta torturarme”, “eres tú el que goza lastimándome”, “eres un maldito zapato viejo al que puedo hacer pedazos...”

³⁴.- Solórzano, Carlos, Teatro breve, Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, num. 59, Secretaría de Educación Pública, México D.F. 1986, págs. 13-15.

La trama parece carecer de sentido. Un joven a quien le lastima un botín viejo en su pie izquierdo y en su derecho calza un cómodo zapato tenis, piensa en un principio que es un clavo, mas, al hurgar dentro, se percata de que sólo es un grano de arena, nada... El zapato viejo, simboliza al Padre (la realidad se transmite por medio de símbolos). Se genera una discusión acerca de quién lastima más, en apariencia en el terreno físico, pero se está hablando en sentido metafórico que trasciende a lo psicológico, sin tener por supuesto, características psicológicas bien delineadas en cada uno de los personajes, ya que se habla de un hijo cualquiera con Complejo de Edipo, pero no hay una historia específica detrás. Esta discusión como vimos, se hace cada vez más reiterativa en torno a quién de los dos sufre más, sin llegar a una conclusión definida, en donde se vuelve al mismo hecho del principio: el Padre lo oprime, al mismo tiempo que el hijo lo "pisotea". El Hijo lo castra al tratar de poseer a la madre, el Padre se lo impide, interponiéndose entre ambos; la ira del hijo se desata, destrozándolo, metafóricamente, como en un sueño, para reconstruirlo nuevamente y dejar otra vez que lo lastime para seguir con una vida cotidiana totalmente absurda, además de disfuncional, en la que, en realidad, tangiblemente, nada ha sucedido.

La realidad se transmite por medio de símbolos. Desde el principio de la obra, en la que la mamá sólo aparece de espaldas y envuelta en una bata en la que se deja ver su figura atrayente, ésta parece ser un objeto de deseo, "la fruta prohibida", un objeto sexual, pues no está presente, sólo representa el punto de discordia y rivalidad entre el padre y el hijo, a su vez, el botín viejo es el padre o, al menos, la representación del padre con respecto al hijo, el significado que éste le da al mismo.

Cruce de vías. Para demostrar en esta obra breve, que sí están presentes los elementos número 1 y número 3 del Teatro del Absurdo: al escritor no le interesa narrar una historia, sino exponer una situación y el diálogo carece de sentido, no fluye armoniosamente, voy a narrar brevemente su contenido:

Repito los personajes, aunque ya los mencioné en el capítulo anterior: El Guardavía, El Tren, El Hombre, La Mujer.

*Escenario vacío, negro. En un extremo un semáforo que se anima alternativamente con luz verde o roja. En el centro, colgado del techo, un gran reloj cuyas manecillas marcan las 5 en punto. Los personajes se moverán mecánicamente como figuras de cine mudo: El Hombre cámara rápida. La Mujer, cámara lenta. El Guardavía, movimientos de robot. El tren, con deslizamiento. (Al correrse el telón está el Guardavía en el extremo opuesto del semáforo, con una linterna encendida en la mano, de pie, muy tieso e indiferente.)*³⁵

Tras esta acotación, se encuentra un Guardavía repitiendo casi todo el tiempo un estribillo: “Los trenes del Norte corren hacia el Sur”, cuando llega un Hombre, un tanto acelerado y ansioso, joven, preguntando por una mujer, con la cual quedó de encontrarse justo ahí, pero al interrogar al Guardavía se generan una serie de malentendidos y confusiones que perturban notablemente al joven, pues éste ya le ha explicado al empleado que busca a una mujer, a quien hace ya muchos años que espera, esbelta, alta, de hermoso cuerpo, pelo negro y grandes ojos claros; sin embargo, el Guardavía le responde de manera absurda y equívoca, con lo cual no se logra una comunicación ni útil, ni efectiva, luego el Guardavía sigue con el estribillo, ahora contrario: “Los trenes del Sur corren hacia el Norte”, repitiéndolo varias veces, a lo que el hombre esperanzado deduce que en ese tren sí debe venir la mujer de su esperado encuentro, pero el tren pasa de largo sin detenerse, el Hombre queda desilusionado:

HOMBRE:

No venía...

GUARDAVÍA:

Es natural.

HOMBRE:

¿Qué quiere decir?

³⁵.- Ibídem, pág. 23.

GUARDAVÍA:

Nunca viene...

HOMBRE:

¿Quién?

GUARDAVÍA:

El que esperamos.

HOMBRE:

Pero si se trata de una mujer.

GUARDAVÍA:

Es igual.

HOMBRE:

¿Cómo va a ser igual un hombre que una mujer?

GUARDAVÍA:

No es igual, pero en cierto modo lo es.

HOMBRE:

Cambia usted pronto de opinión.

GUARDAVÍA:

No sé.

HOMBRE, *furioso*:

Entonces, ¿qué es lo que usted sabe?

GUARDAVÍA, *indiferente*:

A dónde van.

HOMBRE:

¿Los trenes?

GUARDAVÍA:

Van todos al mismo punto.

HOMBRE:

¿Cómo?

GUARDAVÍA:

Van y vienen, pero terminan por encontrarse...

HOMBRE:

Eso sería imposible.

GUARDAVÍA:

Pero es cierto. Lo imposible siempre es cierto.³⁶

Podemos observar en este diálogo, pleno de aparente absurdidad y sinsentido, que la información proporcionada por el Guardavía, al Hombre no le sirve para nada y viceversa, el Guardavía no registra la información recibida y tampoco le interesa. El diálogo no fluye armoniosamente, porque la información proporcionada del emisor al receptor no comunica lo pretendido y así ocurre durante el resto de la obra, pues al llegar la Mujer, el Guardavía se percata de su llegada, mas no le informa al Hombre. De todos modos, éste advierte su presencia y al acercarse a ella (quien permanece de espaldas), mantiene una conversación lejana y ambigua con ella, pensando en voz alta si es ella a quien busca o no, pues experimenta la sensación de haberla encontrado, una especie de intuición, pero se auto convence de que no y el diálogo del Hombre hacia la Mujer se torna cada vez más frío, hasta el alejamiento físico de él.

Ella busca consuelo en los oídos sordos del Guardavía, abriéndose, contándole a medias su historia, pero se topa con una pared lisa e indiferente; ella deposita

³⁶.- Ibídem, págs. 27 y 28.

nuevamente su esperanza en el Hombre, refiriéndose a sí misma en tercera persona, pero obviando la situación, desnudando su alma, metafóricamente hablando, actuando como actuaría, no cualquier mujer, pero sí, una mujer sólo un poco más ansiosa que él, por encontrar a su hombre; le habla de su miedo por descubrirse, de su soledad, de su corta y prolongada historia a través de los años, disfrazándola sólo, de una muy delgada capa de tercera persona y recurriendo a un velo, en lo concreto. Le toma las manos, le habla de su urgencia por ver de frente, ahora sí, a esa persona tan buscada, y de los muchos hombres que ha dejado pasar por vergüenza, mientras él, al mismo tiempo, se deja acariciar por sus palabras.

En un arrebato, como lo dice más tarde, le habla de la cara única, la diferente, la deseada; ella le habla del tiempo transcurrido por esa cara y le hace prometer que su deseo trascenderá al tiempo y a la vejez, pero cuando finalmente descubre su cara frente a él, él quiere huir y argumenta que ha sido todo un malentendido, una confusión, aunque no con esas palabras, a lo que la Mujer asegura, ahora sí no vendrá quien busca y le muestra la flor blanca, argumentando habérsela encontrado tirada, pero a pesar de todas esas señales, él seguirá buscando.

Observamos quizás una historia previa, pasada, de ella, pero una situación presente que no lleva a ninguna parte; un encuentro acabado en desencuentro, una conversación convertida en malentendido, emociones contenidas que no desembocan en nada concreto, un amor no consumado.

El autor nos quiere contar una historia de amor, pero los personajes no se lo permiten, pues están desdibujados y no presentan un perfil psicológico definido, es una historia que no acaba de ser contada, entonces a través de un diálogo bastante filosófico y casi poético, con limpieza y hermosura, Solórzano nos deja claro que estos personajes no pretenden relacionarse de la manera como estamos acostumbrados, en la cual son partícipes y protagonistas de una historia que comienza, entra en crisis y desemboca en un final determinado; en cambio, se nos presenta una situación: dos personas (hombre y mujer), se buscan y no se llegan a encontrar por completo, pues ninguno de los dos se presenta de forma directa ante el otro, entonces se suscita una ambivalencia: están y no están, tal como Pozzo y

Lucky, quienes esperan a Godot en *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, el Hombre seguirá aguardando y la Mujer tal vez también.

La realidad en *Cruce de vías*, también se transmite por medio de símbolos, pues tal y como lo acota el autor, con el reloj de pared indicando a lo largo del día las 5 en punto, el tiempo es relativo, al menos en el lugar de la acción, no transcurre, el reloj no avanza, así como la diferencia de edades en el amor no tiene importancia, es relativa, no trasciende.

El Guardavía, quien simboliza el camino de la vida, el viaje, en el cual se hace alusión nuevamente al tiempo, al rumbo correspondiente a cada cual en la vida, se mantiene imperturbable, sin matices emotivos, rígido, indiferente y esto también nos habla de la delgada línea que nos divide a unos de los otros y la poca importancia de nuestras diferencias, nuestras trayectorias, nuestras edades y la intrascendencia de nuestras características particulares, las cuales nos deberían unir y sin embargo, nos separan. Como en el diálogo en el que el Guardavía dice: “Van y vienen, pero terminan por encontrarse”, refiriéndose a los trenes (las personas, los caminos de la vida).

Otro símbolo se observa en la manera en la cual el autor dibuja al Hombre y a la Mujer. El Hombre es joven, rápido, ansioso, se inclina por la belleza física, carnal, busca a un ideal femenino plasmado en la foto de una revista. La Mujer, en cambio, es vieja, lenta, analítica, temerosa, bien delineada del cuerpo, pero con la cara marchita; se inclina más por el amor platónico, también idealizado, pero no en una foto, sino en su cabeza, en su corazón, lo busca para entregarse en cuerpo y alma, entera y no sólo de manera carnal; ella busca la fuerza masculina, pero también un alma que compagine con la suya. De lo que finalmente deducimos que Carlos Solórzano nos muestra al hombre basándose en lo carnal, en lo visualmente bello, lo tangible, mientras a la mujer nos la presenta más soñadora, más profunda, más exigente con el amor, la cual busca una cara y un cuerpo, pero también un alma y jamás se encuentran, porque ambos buscan un ideal, aunque como dice el Guardavía, “lo imposible siempre es cierto.”

Los fantoches. En esta obra hay dos elementos del Teatro del Absurdo que quisiera destacar: Fuerte rasgo existencialista y la realidad se transmite por medio de símbolos. Para demostrar el primero, definiré rápidamente al Existencialismo:

El existencialismo es una corriente filosófica que persigue el conocimiento de la realidad a través de la experiencia inmediata de la propia existencia. De todas formas, no se ha desarrollado una teoría precisa o exacta que defina claramente este concepto. Lo que está claro es que este movimiento de la filosofía destaca al ser humano individual, como creador del significado de su vida. La temporalidad del sujeto, su existencia concreta en el mundo, es aquello que constituye al ser, y no una supuesta existencia más abstracta.

Los existencialistas no creen que el individuo sea parte de un todo, sino que cada ser humano es una integridad libre por sí misma. La existencia de una persona es lo que define su esencia y no una condición humana general.

En otras palabras, el ser humano existe desde que es capaz de generar cualquier tipo de pensamiento. El pensamiento hace que el ser humano sea libre: sin libertad, no hay existencia.

En *Los fantoches*, Solórzano nos muestra que lo importante es la existencia, ya que importa muy poco lo que hagamos en nuestras vidas, lo fundamental es estar presentes con los seres que queremos y ser libres en la medida de lo posible, pues en esta obra, los personajes no son libres, excepto la niña, y por eso sufren, sufren, porque su destino está marcado por el azar y ellos no tienen ningún control sobre éste, pero el dramaturgo nos enseña que en parte la felicidad, radica en la capacidad de elección, en la libertad. He aquí una parte cuando llega la niña a llevarse al Artista:

CABEZÓN, *se acerca al Viejo barbudo con aire de pedir una explicación:*

¿Por qué haces esto? Explícame. Quiero comprender. No sé si lo que te propones es bueno o malo. Durante mucho tiempo pensé que esperábamos aquí algo luminoso, le habíamos llamado libertad...

Ahora sé que desde que nos haces, pones dentro de nosotros, como condición para vivir, la bomba misma que ha de aniquilarnos... ¿Por qué entonces no nos haces felices? ¿O por qué no haces que la destrucción sea la felicidad al mismo tiempo? Contesta.³⁷

Y me salto a lo que dice el Viejito:

VIEJITO:

Déjame hablarle. Yo soy viejo ya en este lugar. Por misterioso que él parezca he vivido mucho tiempo junto a su misterio. (*Le habla con familiaridad.*) No te pido explicaciones. Para mí es claro. No hay mucho que comprender; pero yo, como tú, soy viejo y sé que nunca se es el mismo. Cuando era joven también me desesperé y pregunté, pero tú, ¿nunca te has hecho preguntas a ti mismo? ¿No has hallado la respuesta? Creo que en el fondo eres tan ignorante como nosotros. Sin embargo, podrías tener un gesto de piedad. ¿Por qué permitiste que esa niña se llevara al artista, que era joven, y no a mí que tanto le he pedido que me lleve? He visto morir a muchos jóvenes y siempre me ha causado horror. Pon una nueva medida a tu ministerio, un poco de lógica, o ¿no puedes?, ¿o lo que quieres es que nunca estemos satisfechos de nada? Tú mismo, ¿estás satisfecho? Responde una vez, una sola vez.³⁸

Como podemos analizar en esta parte y en otras de la obra, se hace énfasis en la relevancia de la existencia, y nos debemos cuestionar, ¿por qué nuestra vida ha de terminar?, simplemente, ¿por qué contamos con un mecanismo que nos hace vulnerables a la finitud, a la nada, a desaparecer, y no como se pensaría religiosamente, trascender en la reencarnación, o tal vez una visión romántica de que el alma trasciende porque la recordamos. Tampoco encontramos aquí, rasgos de carácter definidos, o perfiles psicológicos preponderantes en cada uno de los

³⁷.- Ibídem, pág. 116.

³⁸.- Ibídem, pág. 117.

personajes, como para hacernos pensar que la esencia precede a la existencia, y no al revés, como en el Existencialismo.

Por otro lado, los personajes valoran su existencia en sí, el solo hecho de existir, de hacerse compañía, de tener cada uno pensamientos independientes, aunque con cierta rutina. Que los hayan creado ya es, para los fantoches, algo que se debe valorar, *la existencia precede a la esencia*. La temporalidad del sujeto, es aquello que lo define. Por ende, el Judas pecó y fue el primero en desaparecer, el Artista fue el segundo, puesto que la esencia del sujeto no es lo más importante, según los existencialistas.

El segundo elemento: la realidad se transmite por medio de símbolos, es, si se puede decir, la esencia de esta obra. Desde su origen y la razón misma de haberse escrito, ya es en sí un símbolo, porque gira alrededor de un ritual:

La costumbre mexicana de la “Quema de Judas”. El Sábado de Gloria, una vez terminada la Pasión de Cristo, el pueblo da salida a su deseo de venganza, todos los años, quemando en las calles públicamente, unos muñecos gigantes hechos en bambú y papel pintado a los que ata una cadena de petardos en las coyunturas y a lo largo de todo el cuerpo, con lo cual se castiga, simbólicamente, al traidor más grande de la Humanidad. ³⁹

Aunque Solórzano le imprime más símbolos, al presentar a Dios como un Viejo sordo, ciego y mudo, como ya había mencionado en el Capítulo anterior, un Viejo barbudo lento e indiferente y a la muerte, como su hija, pero sobre la cual, no tiene ninguna injerencia: una niña irresponsable y sádica, a quien sólo le gusta jugar con la vida de las personas y es consentida y mimada por su padre, Dios. Al final, la niña señala con el índice al lunetario, mientras los fantoches ya la han estado esquivando y se cierra muy rápido el telón, con lo cual el dramaturgo nos invita a reflexionar de cómo los fantoches somos todos, cualquiera de nosotros, así de banal es la existencia, como un juguete de “carrizo” y papel pintado, con un cartucho de pólvora dispuesto a estallar a la menor provocación.

³⁹.- *Ibíd*em, pág. 95.

CONCLUSIONES

A raíz de la Segunda Guerra Mundial, el pensamiento de los principales filósofos y escritores de la época, comenzó a cambiar considerablemente, tanto, que esta revolución en el pensamiento también permeó al arte, pintura, escultura, literatura, aunque el tema primordial en esta tesis es el teatro. Primero, Ghelderode, y después Ionesco, por mencionar dos nombres importantes. Por supuesto, Camus y Sartre también aparecen en la escena de esta parte de la historia del Teatro Vanguardista, en la cual, “se pone el ojo” más en el pensamiento que en el lenguaje, pues lo importante en este momento son las ideas y la lógica a la que se estaba acostumbrado, da un profundo giro y revoluciona el teatro convencional. Participan de estos cambios autores como: Eugene Ionesco, como ya mencioné, Artur Adamov, Samuel Beckett, Fernando Arrabal y Harold Pinter, entre otros...

Este teatro refleja la soledad, el sentimiento de premura, la falta de individualidad y su constante búsqueda, el vacío de sentido de vida, el cuestionamiento de la existencia de Dios y por supuesto, la participación del Existencialismo como movimiento, resulta fundamental, pues éste nos dice que la existencia precede a la esencia y pone suficiente énfasis en la existencia *per se*, para dar comienzo al encuentro del individuo consigo mismo y participar, junto con el psicoanálisis (Freud) en una especie de revisión de lo que se había estado haciendo con el teatro, y en general, con todas las artes, pero en especial con el teatro y la literatura.

Albert Camus escribe *El extranjero*, publicada en 1942, novela cuyo enfoque es más a través del individuo y nos hace reflexionar acerca del vacío existencial y la falta de sentido de la vida en una sociedad difícil de sorprender y conmover, reflejando por supuesto, un momento histórico accidentado y con cicatrices quizá permanentes.

Luego surge el Teatro del Absurdo, el cual va a transgredir cualquier forma aristotélica y va a hacer hincapié en la situación presente en escena, más que en un argumento concreto. Los personajes no van a tener un perfil psicológico definido

y sólo van a ser instrumentos para presentar esa situación, también se van a manejar mucho los símbolos y los sueños se van a presentar tal cual en escena. El lenguaje en este tipo de teatro carece de importancia, hasta resultar casi antiliterario, pues importa más el contenido, lo que se quiere transmitir al público y puede resultar incluso cómico, grotesco, embarazoso o una mezcla de todas. También adquieren una gran importancia las imágenes. El autor que da pie al Teatro del Absurdo es Ghelderode. Los representantes más importantes son Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Fernando Arrabal, Harold Pinter, a mi parecer Carlos Solórzano en México, entre otros. El Existencialismo, término empleado por Sartre, quien fue el primero en darle un uso masivo, es el antecedente directo del Teatro del Absurdo. El novelista ruso Fiódor Dostoievski, es el mayor representante del Existencialismo. Las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud y Gustav Jung, también contribuyeron para que se hiciera un teatro más comprometido con el individuo y se reflexionara acerca del teatro como un reflejo de los miedos, inquietudes y angustias de la naturaleza humana.

Posteriormente, con los escritos de Carlos Marx, surge un teatro más políticamente comprometido: Jean Genet (su principal obra fue *Las criadas*). Surge el Teatro Pánico con Fernando Arrabal, quien nació en Melilla, España en 1932, fundador del Grupo Pánico, junto con Alejandro Jodorowsky y Roland Topor en 1963, amigo de Andy Warhol y de Tristán Tzara, pasó tres años en el Grupo Surrealista junto con André Bretón. En 1958, Edward Albee escribe *Historia del zoo*, la cual forma parte junto con otras muchas, del Teatro Expresionista, que trata de plasmar los sentimientos, a partir de la naturaleza humana, más que la realidad o la descripción de las cosas tal cual. Éste surgió en Alemania a principios del siglo XX como reacción al Impresionismo a finales del siglo XIX.

En América Latina, la escena se dividió en el teatro culto, propio de reyes, y el popular. A consecuencia del nacionalismo, el teatro culto se suavizó y se hizo más ligero, más comercial; en cambio, el teatro popular, a consecuencia de los movimientos sociopolíticos en los que se vio envuelta América Latina, se fue tornando más reflexivo, más artístico y políticamente comprometido; no obstante,

los artistas involucrados entendieron paulatinamente que para preservarse, tenían que renovarse y se apartaron del teatro económicamente redituable para optar por la clandestinidad y el exilio, y así comienza a grandes rasgos el Teatro de Vanguardia de América Latina.

Por supuesto que los antecedentes son fundamentales, pues siempre el arte se ha visto influido por los movimientos sociopolíticos del momento, pero como parte de las conclusiones y al no pretender sonar reiterativa, me enfocaré en los temas que suscitaron la presente tesis y los cuales son, finalmente, los que nos ocupan: la libertad y el Teatro del Absurdo. Es la primera, por supuesto, motivación principal de escritores y pensadores de la época y se presenta en estas tres obras breves de Carlos Solórzano: *El zapato*, *Cruce de vías* y *Los fantoches*, aunque de manera diferente en cada una de ellas.

En *El zapato*, Solórzano juega con una libertad psicológica, pues el zapato, como instrumento escenográfico, es un símbolo del juego de poder entre un padre y su hijo, pero no de manera explícita, sino como un conflicto interno por parte de ambos, aunque también podríamos pensar que participa más el hijo, pues el padre se esconde a través de este objeto, recurso que nos remite a un monólogo interno en voz alta, en el que inclusive el padre como tal es un símbolo, utilizando elementos del Teatro del Absurdo, como el manejo de lenguaje sin un sentido aparente, la falta de trama específica, presentando más bien una situación, el manejo de los personajes, ya no como entes completos con su psicología particular, sino como instrumentos para presentar este juego de libertades y limitaciones, entre un padre castrante y un hijo edípico, pero no acaban de dibujarse con una historia previa, ni un carácter específico. El juego de libertades radica en la situación de opresión que se suscita, mas no en un argumento concreto, como sucede en el teatro convencional.

En *Cruce de vías*, se maneja la libertad emocional y la falta de ésta, provocada por la invasión de prejuicios, reflejo de una sociedad contaminada por la determinación de valores impuestos *a priori*, en un encuentro que pretende trascender, pero no lo logra por el choque de esta libertad-esclavitud en las almas

de dos personajes protagónicos: un hombre y una mujer. Ella, cuando al fin logra liberarse de sus ataduras, choca con las de Él y se “desencuentran”. Por otro lado, es una obra plena de simbolismo; desde la escenografía, y hasta la manera en la que se va desarrollando, aunque no pretende tampoco contar una historia, sino presentar una situación. Logra perfilar a grandes rasgos una historia previa para Él y otra para Ella, quienes presentan cada uno una psicología más o menos dibujada. Pero el reloj de pared que se detuvo en el tiempo, el lenguaje cortante y cortado del Guardavía e inclusive los diálogos cuando son los protagonistas quienes intervienen en las conversaciones, desembocan en ideas imprecisas e incompletas, propias del Teatro del Absurdo, aun cuando sí se correspondan unas con otras y tengan una estructura gramaticalmente correcta, lo cual se sale de toda convención con cuyo entramado se pretende contar una historia con principio, desenlace y final. Resulta poético, sin embargo, dicho lenguaje. Y finalmente en el desenlace, no ocurre nada concluyente, vélgase la redundancia, que obedezca al título de “aristotélico”, que, si bien podríamos pensar que concluye en un desencuentro, la comunicación explícita entre ambos protagonistas resulta a simple vista contradictoria y casi obsoleta, pues ninguno de los dos se entera, de manera visible “casi” de nada del pensamiento del otro y ese “casi” completa, desde mi perspectiva, el parámetro necesario para ubicarse dentro de la vanguardia.

En *Los fantoches* hay una esclavitud, manejada como la privación de libertad, aunque explícita, también implícita, es decir, simbólica, pues los juguetes son humanos. Derivado de este hecho, hablan y piensan por sí mismos, aunque también el lenguaje sea ambiguo, contradictorio y cada uno sólo pueda realizar una actividad para la que fue creado; sienten, se mueven, se interrelacionan, se reproducen, tienen gustos particulares y mueren... Y aquí entra Dios, manejado como un ser inmundo y malo, inmovible y despiadado, que nos hace reflexionar acerca de nuestra impotencia frente a la muerte y entra la Niña, como una muerte irresponsable, burlona y arbitraria, igual de inmovible ante el sufrimiento, finalmente humano. La muerte es la libertad y la prisión, nos dice Solórzano. La privación de la libertad no es el encierro físico, sino la muerte física, pero también contamos con la libertad espiritual durante nuestro corto paseo por lo que llamamos

vida, llena de símbolos y colorido, la escena, con los muñecos de carrizo y el Judas, el Viejito, la Mujer, etc., todos los personajes, quienes, si bien tienen un rol definido, no así una historia previa ni futura que contar, y, por ende, carecen de una psicología concreta. Consecuentemente, tampoco se cuenta una historia de principio a fin, sino que se manejan como instrumentos que describen una situación: un conjunto de juguetes humanos encerrados en un sótano o ático sin posibilidad de salir sin el permiso de una niña caprichosa hacia “la libertad”, o sea lo que ellos creen que es libertad y luego se percatan de que afuera sólo hay muerte y han estado todo este tiempo ignorando lo que es y encerrados en una burbuja sin saber lo que les espera, finalmente sólo les espera la nada y nada pasa, sólo angustia, miedo y el reconocimiento de que tarde o temprano, tienen que morir.

Por lo que hemos observado, en este caso enfocándonos en el trabajo de Solórzano, y en general con otros dramaturgos, el teatro es un medio de difusión, en el que de alguna manera se conjugan la situación económica, social, política y cultural de un país o de toda una época. A partir de las obras de teatro escritas se vislumbra la manera en la cual la sociedad interpreta su entorno, ya sea de manera crítica o simplemente como un enfoque individual y creativo, pero representa, indudablemente, una modalidad artística fenomenológica en el acontecer masivo en general, y en la capacidad reflexiva del individuo, en lo particular.

BIBLIOGRAFÍA

Appendini, Ida y Silvio Zavala, *Historia Universal, Moderna y Contemporánea*, Ed. Porrúa, S.A., México D.F., 1966.

Appendini, Ida y Silvio Zavala, *La literatura italiana en los primeros 50 años del siglo XX*, tr. de textos italianos de María de los Ángeles Pérez Leyva, UNAM, México, 1960.

Arriagada Kehl, Enrique, *Hacia una filosofía de la autenticidad e identidad social desde Latinoamérica*, Asociación Latinoamericana Europea de Filosofía, 1994.

Beckett, Samuel, *Teatro Reunido*, Ed. Tusquets. Barcelona, 2006, (edición conmemorativa del centenario del autor).

Beckett's Letters on Endgame. En 'The Village Voice', New York, 19/03/1958.

Benasayag, Miguel, *Pensar la libertad*, tr. de Clara Slavutzky, Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1996.

Bonal, Xavier, *Sociología de la educación: una aproximación crítica a las corrientes contemporáneas*, Paidós, Barcelona, España, 1998.

Cerrato, Laura & Alcatena, Enrique, *Samuel Beckett para principiantes*, Era Naciente SRL, Longseller.

Clark, Colin, *Las condiciones del progreso económico*; versión española de Miguel Paredes y José Vergara, Ed. Alianza, Madrid, España, 1970.

Dauster, Frank N., *Historia del teatro hispanoamericano, siglo XIX y XX*, Ed. Andrea, México D.F., 1966.

Dauster, Frank N., *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*, Secretaría de Educación Pública, México D.F., 1975.

Denett, Daniel Clement, *La libertad de acción: un análisis de la exigencia de libre albedrío*, Gedisa, Barcelona, España, 2000.

De Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Albert Camus, *Le Myth de Sysiphe* (Paris, Gallimard, 1942).

De Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Eugene Ionesco, 'Dans les armoires de la ville', Cahiers de la Compagnie Madelein Reanud-Jean-Louis Barrault, Paris, no. 20, Octubre, 1957.

De Toro, Alfonso y Fernando de Toro, *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*, Vervuert, Frankfurt, 1993.

Diccionario Enciclopédico, prefacio de Jorge Luis Borges, Ediciones Grijalbo, S.A., Barcelona, España, 1986.

E. Modem, Rodolf, *El expresionismo literario*, Buenos Aires, Argentina, Eudeba, 1972.

Esslin, Martin, *The theatre of the absurd*, Ed. Anchor, E.U.A., 1961.

Feliciano, Wilma, *El teatro mítico de Carlos Solórzano*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Fiss, Owen M., *La ironía de la libertad de expresión*, tr. Víctor Ferreres Comella y Jorge F. Malem Seña, Gedisa, Barcelona, España, 1999.

Fix-Zamudio, Héctor, *Latinoamérica: Constitución, proceso y derechos humanos*, Usual: M.A. Porrúa, México D.F., 1988.

Gorski, Eugeniusz, *Dependencia y originalidad de la filosofía en Latinoamérica y en la Europa del Este*, UNAM, Dirección General de Publicaciones, México, 1994.

Guerrero Zamora, Juan, *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, España, Juan Flores, Editor, 1967.

Hilgard, Ernest Ropiequet, *Introducción a la psicología*, Ed. Morata, Madrid, España, 1975.

López Díaz, Pedro, *Una filosofía para la libertad: la filosofía de Leopoldo Zea*, Costamic, México D.F., 1989.

Luzuriaga, Gerardo y Richard Reeve, *Los clásicos del teatro hispanoamericano*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1997.

Macgowan, K., Melnitz, W., *Las edades de oro del teatro*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1987.

Marcuse, Herbert, *Un ensayo sobre la liberación*, Ed. Joaquín Mortiz, S.A., México D.F., 1969.

Mignon, Paul-Louis, *Historia del teatro contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, España, 1973.

Pelez-Stansfield, María del Pilar, *Direcciones del teatro español de posguerra: Ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario*, J. Porrúa Turanzas, Madrid, España, 1983.

Pipes, Richard, *Propiedad y libertad: dos conceptos inseparables a lo largo de la historia*, tr. de Josefina de Diego, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2002.

Serreau, Genevieve, *Historia de nouveau theatre*, tr. de Manuel de la Escalera, Ed. Siglo XXI, México, 1967.

Solórzano, Carlos, *Teatro Breve*, Lecturas Mexicanas, Secretaría de Educación Pública, México D.F., 1986.

Solórzano, Carlos, *Teatro*, Textos de Difusión Cultural UNAM, México D.F., 1992.

Suare, Francisco, *Sobre el fetichismo y la libertad*, Monte Ávila, Editores, Venezuela, 1979.

Versenyi, Adam, *El teatro en América Latina*, tr. de Carmen González Sánchez y Carlos Martín Ramírez, con la colaboración de Language Consultancy Systems, S.L., Cambridge, Cambridge University, E.U.A., 1996.

Vidal, Javier, *Nuevas tendencias teatrales: la performance: historia y evolución de las vanguardias clásicas*, Monte Ávila, Editores Latinoamericana, Caracas, Venezuela, 1993.

Willis Knapp, Jones, *Breve historia del teatro latinoamericano*, Ed. Andrea, México, D.F., 1956.

Zea Aguilar, Leopoldo, *América como conciencia*, UNAM, México D.F., 1972.

Zea Aguilar, Leopoldo, *Ideología, historia y filosofía de América Latina*, UNAM, México D.F., 1983: *América como conciencia*, 21 de noviembre de 1956, p. 59.

Zea Aguilar, Leopoldo, *Latinoamérica, tercer mundo*, Ed. Extemporáneos, Primera edición, México D.F., 1977.

