

CLAVES PARA UNA DIDACTICA DEL TEATRO DE VANGUARDIA: EL CASO BECKETT

Francisco Torres Monreal

Universidad de Murcia

ESQUEMA:

I. POR UNA DIDACTICA DEL TEATRO DE VANGUARDIA

1. Aclaración preliminar
2. Consideraciones a partir de los términos de nuestro enunciado
 - 2.1. Rasgos distintivos del nuevo teatro
 - 2.2. Vanguardia y teatro
3. Por un entendimiento del nuevo teatro y de su evolución
 - 3.1. La doble vía de acercamiento
 - 3.2. ¿Por una nueva mimesis?
 - 3.3. Arte nuevo / teatro nuevo

II. EL CASO BECKETT

1. Por una comprensión de la negatividad
2. *Esperando a Godot*

I. POR UNA DIDACTICA DEL TEATRO DE VANGUARDIA

Toda didáctica requiere ineludiblemente el conocimiento de la materia sobre la que se ejerce. Al redactar esta comunicación me han asaltado varias dudas y preguntas: ¿Dar por conocido un teatro ya copioso, así como las teorías sobre el mismo? Este posible enfoque lo rechacé por considerar que mis formulaciones didácticas se encontraban sin los imprescindibles apoyos que las justificasen. ¿Hacer un recorrido sobre obras, estilos y poéticas, para sacar las deducciones correspondientes a cada caso? Como es fácil de suponer, este procedimiento daría materia para un voluminoso estudio, lo que no es aquí el caso. Finalmente, en un intento de conciliar las dos opciones, me he decidido a destacar sólo unas situaciones y líneas de fuerza que nos pusiesen en la vía adecuada.

Metido ya en la reflexión, advertí que una atención global al teatro nuevo no ofrecía, a menos de multiplicar los ejemplos, un asidero suficiente para la praxis didáctica que, desde mi punto de vista, debe estar anclada en el texto vivo. Era preciso anclar la teoría. Recurrí para ello a la obra de Samuel Beckett, la que, por muchísimas razones, me parece la más innovadora y ejemplar del teatro nuevo. Pero la obra de Beckett resulta también copiosa. Ello me obligó, tras una introducción a su mundo peculiar, a seleccionar un ejemplo textual. Cualquier ejemplo habría sido válido. He escogido *Esperando a Godot*, por ser éste su primer texto teatral editado y representado (escrito en francés en 1948, se publicó en 1952 y fue representada en 1953), y porque, pese

a su asequible lectura, contiene sobradas innovaciones para detectar las constantes del nuevo teatro y las peculiaridades más notables del propio Beckett.

1. Aclaración preliminar

Ante el teatro experimental o de vanguardia -como ante el arte nuevo en otros campos: la música llamada clásica moderna, la pintura superrealista y, con más razón, la aformalista y abstracta; incluso con buena parte de la poesía superrealista- es corriente admitir que se ha producido un descenso cuantitativo de lectores (lectores, espectadores, oyentes). Se dice que, frente a la adhesión y “comprensión” de estas nuevas tendencias artísticas por parte de una minoría, nos encontramos con una más generalizada incomprensión¹. La *incomprensión* puede ir, según los casos, del *desinterés* al *rechazo* más manifiestos. A poco que indagemos o que, sencillamente, prestemos oídos a los lectores decepcionados, escucharemos “justificaciones” del tipo: “confieso que no lo entiendo”, “quizá tenga valor, pero esto no me interesa”, o, incluso, “esto es una tomadura de pelo”. Aunque la frecuentación del teatro nuevo haya incluso decrecido desde su aparición hace algunas décadas, es cierto que frases como la última, usuales en sus inicios, son ya poco frecuentes.

La incomprensión sube de grado si consideramos que, dentro del arte nuevo, contamos con nombres de universal reconocimiento. En teatro, y con todas las cautelas que requiere su selección, podemos citar al Lorca de las piezas simbolistas-superrealistas; la obra dramática de Beckett; los dramas ceremoniales de J. Genet; el pánico arrabaliano...

Estos son los datos. Se me preguntará qué tiene que ver esto con el enunciado de mi exposición: didáctica del teatro de vanguardia, enunciado que no quiero perder de vista, aunque a veces lo parezca, a lo largo de esta exposición. Tiene que ver, y bastante, pues intuimos que la Institución docente en nuestro país, así como un gran sector de nosotros mismos, los enseñantes, o andamos tocados del escepticismo que achacamos al lector en general, o no hemos encontrado las claves para transmitir el arte nuevo.

¿Razones? Estaría la primera en la propia e innovadora factura intrínseca de las obras, que dificulta tanto su seguimiento escénico-narrativo como el desciframiento de su/sus sentidos². Consecuente con esta primera causa, nos encontraríamos con la necesidad de alterar y o completar nuestros hábitos de lectura, con la consiguiente resistencia psicológica ante cualquier cambio de hábitos. Es más, a mayor consolidación de éstos, mayor será la resistencia. En principio, este factor explica un hecho que posi-

¹ De ello dan sobrada cuenta las editoriales españolas. En lo que a la representación se refiere, el panorama es desolador para el teatro llamado nuevo o de nuevas tendencias, por aludir a las últimas innovaciones escénicas. Basta con constatar la situación de las pequeñas salas de Madrid y Barcelona; o la asistencia escasísima, globalmente de los grupos invitados y algunos jóvenes, en el Festival de Granada, en los Encuentros de Teatro Contemporáneo de Murcia, etc. De ahí la ejemplaridad del trabajo de dramaturgos como Sanchís Sinisterra con el teatro de Beckett. Se me objetará el éxito de grupos como **La fura dels baus**, que explicaríamos por sus atrevimientos escénicos, al límite de la resistencia física y psíquica de sus actores.

² Es sabido que los simbolistas, de los que se hace eco Valéry, abogaron por un arte tendente a la perfección, aún a riesgo de ser tachados de elitistas y de perder la totalidad de sus lectores. Por su lado, Breton, que junto a los superrealistas hicieron suya la causa popular revolucionaria, fue tajante, en su segundo Manifiesto del Superrealismo, 1931, al considerar el nuevo arte inasequible a los no formados, dada la extracción burguesa de los propios artistas. ¿Son aplicables estos criterios al teatro nuevo? No opinaremos en contrario.

blemente hayamos constatado con nuestros alumnos de Medias: su resistencia es menor que la nuestra propia (la comprensión y aceptación de ciertas modas, sus entusiasmos por unas corrientes musicales a las que los adultos nos resistimos con frecuencia, determinados comportamientos vitales..., lo probarían eficientemente). En teatro, además, la exigencia de cambio es doble: no se trata sólo de complementar un hábito válido para la lectura del teatro del pasado, cosa que damos por supuesto; es preciso modificar -como ya se ha dicho y repetido en estas Jornadas- la misma didáctica de lectura empleada en el comentario de los textos dramáticos del pasado, que los venía considerando como objetos lingüístico-literarios más que como textos dotados de matrices de representatividad icónico-cinética.

De este hecho podríamos culpar a instancias superiores: la crítica especializada y la enseñanza universitaria. La acusación, hoy en día, ya no parece enteramente justificada, aunque hay que decir que las aproximaciones didácticas, en lo que al teatro nuevo se refiere, no son abundantes. Los jóvenes enseñantes, y con mayor razón los de promociones más veteranas, criticarán a la Universidad por no proporcionarles los suficientes instrumentos operativos para la comprensión del nuevo teatro o, en el mejor de los casos, por ofrecerles unos análisis extremadamente fríos e inoperantes en la práctica pedagógica diaria. Se impone la reflexión. Porque, aparte las críticas, ¿estamos seguros de llegar con tales comentarios a una valoración real objetiva de la obra artística, o, lo que sería más deseable, de conducir al llamado *placer del texto*, y a su consiguiente *invitación a la lectura*? ¿Conseguimos ese diálogo pulsional inconsciente entre el lector y el texto? Con esto no queremos negar validez ni eficacia a los conocimientos técnico-formales. Al contrario. Lo que intuimos es que dichos conocimientos no son el *punto de llegada* sino, más bien, el *punto de partida* para un *más allá* que, a falta de otros términos, conceptualizaríamos como *apropiación, diálogo o vivenciación*.

¿Cómo proceder, entonces? Intentaremos la respuesta, sirviéndonos de las experiencias de compañeros metidos en la práctica escénica y de la nuestra propia.

2. Consideraciones a partir de los términos de nuestro enunciado

En el campo del arte nuevo, el discernimiento de sus rasgos debe ir emparejado con una apropiación de sus textos que nos implique afectiva e inconscientemente. Si ésta nos falla, nuestros esfuerzos serán poco fructuosos o no irán más allá de lo informativo y teórico.

2.1. Rasgos distintivos del nuevo teatro

Los numerosos estilos y escuelas que integran el nuevo teatro (desde los simbolistas y expresionistas, que cabe considerar como precursores inmediatos, hasta el teatro-danza y el teatro objetual de nuestros días) hacen muy difícil dar con una definición que, dejando de lado las características propias de cada estilo, autor y obra nos ofrezca unos rasgos distintivos válidos para todos los casos. Como en la definición semántica, la *extensión* (conjunto de sujetos a los que se aplica la definición) es proporcionalmente inversa a la *compresión* (conjunto de rasgos de la definición). Por lo demás, los posibles *rasgos comunes* de este teatro, habría que entenderlos más bien como tendencias generales o constantes que como imperativos de ineludible seguimiento³

³ En *Le théâtre de dérision*, París, Gallimard, 1978, Emmanuelle Jacquard, que trata conjuntamente a Beckett, Ionesco y Adamov, se ve obligada a cada momento a pasar de los rasgos comunes a todos ellos a los específicos de cada uno. Hoy en día, estas tres dramaturgias consideradas tan similares, nos parecen muy diferenciadas y formalmente distantes.

Precaución didáctica. Sería aconsejable prevenir contra una enseñanza a partir de etiquetas -de estilos, movimientos, escuelas-, conformadas por los rasgos comunes. La solución es cómoda, sobre todo en un sistema tan extensivo como el español que pretende, en un curso, dar cuenta de un sinnúmero de movimientos y autores. Este tipo de enseñanza puede ser incluso nocivo pues, sin pretenderlo, la etiqueta, superpuesta a la lectura, tenderá a obviar o infravalorar los rasgos específicos, individuales, del creador. Personalmente sería partidario de una inversión del sistema: llegar a la teoría, de tener que llegar a ella, partiendo de la práctica sobre unas obras significativas y sugerentes.

Estas serían las tendencias distintivas generales:

A. *La nueva lógica expositiva.* En el teatro aristotélico, los personajes evolucionan psicológicamente a lo largo de una acción argumental cuyas secuencias y proposiciones, causal y temporalmente relacionadas, se insertan en una trama estructurada en tres partes: presentación, nudo y desenlace. Del simbolismo a nuestros días, por el contrario, se tiende hacia una exposición cuyas proposiciones y secuencias pueden venir conformadas como universos semánticos inconexos. No es preciso que la *historia* guíe la progresión. Esta puede apoyarse, según los casos, en una estructura rítmica, pluricircular, incentivada por unos indicios semánticos degradantes, unos tempos acelerados, unas disposiciones plásticas, que conducen al final, más que al desenlace, de la representación. Por lo demás, es frecuente que ese final se reencuentre, circularmente, con el principio.

B. *Suspensión del sentido.* En el teatro tradicional, el desenlace, feliz o desgraciado, aparece como una *respuesta* capaz de satisfacer las expectativas del público (o del lector). El teatro nuevo, más que una respuesta, tiende a dejar en el aire una serie de preguntas no resueltas, muchas veces inquietantes para el espectador.

C. *Pluralidad de lenguajes.* Frente al teatro literario, como algunos dan en llamar al teatro tradicional, en el que los códigos no lingüísticos, por lo demás muy escasos, sólo tenían un papel auxiliar de la palabra, de por sí suficiente, el nuevo teatro tenderá al incremento de todos los lenguajes escénicos, a la pluralidad de signos no lingüísticos conformantes del espectáculo -no meros auxiliares- que lo configuran, en la afortunada expresión de R. Barthes, como *una polifonía de signos*. Integrados en la representación, los signos no lingüísticos se conformarán como *signos escénicos* de pleno derecho.

Como es sabido, estos signos se desglosan en : *signos visuales* (decorado, vestuario, objetos, iluminaciones escénicas sugeridas por el texto..., emparentables con la pintura y la escultura); *signos gestuales y cinéticos* (poses, gestos, movimientos y ocupación del espacio escénico, que emparentaríamos también con las plásticas y con la danza y el cine); *signos auditivos* (música y toda clase de ruidos, emparentables con la música). Aparte su reconocimiento, es preciso respetar el juego interrelacional de los distintos signos. Este juego puede ser triple:

- *de complementariedad o relevo*: una proposición o secuencia puede venir conformada por signos no-lingüísticos, continuadores del "relato" dramático;

- *de anclaje*: en un momento dado, unos determinados signos, no necesariamente lingüísticos, pueden encauzar o restringir las posibilidades interpretativas del relato dramático⁴;

⁴ Los términos *relevo* y *anclaje* responden a los franceses *relais* y *ancrage* empleados, con idéntica funcionalidad para la relación entre iconos y signos lingüísticos por R. Barthes en su conocido artículo "Pour une rhétorique de l'image publicitaire", *Communications*, nº4, 1964.

- *de concomitancia*: la simultaneidad, en un mismo tiempo y espacio, de signos de diferente procedencia, puede intensificar o multiplicar la percepción o acrecentar el impacto estético sobre el lector-espectador.

Consecuencias y prácticas didácticas. Habitados a un erróneo hábito de lectura prácticamente literaria del teatro del pasado, algún profesor puede sentirse desorientado por un teatro nuevo en el que el juego interrelacional de los distintos signos, con la consiguiente debilitación, en muchos casos, de lo lingüístico, lo conforman como un producto artístico plástico-lingüístico. No nos extrañe, en consecuencia, que los nuevos textos parezcan deslavazados, inconexos o pobres de diálogo, cuando no abiertamente antiteatrales, (lo que de todo punto es hora ya de desmentir).

¿Remedios didácticos?

a) En mi opinión, la primera medida sería la de sugerir una lectura imaginativo-recreativa que tenga presente la visión plástica, conformada en el espacio cúbico del escenario al que la obra va destinada; que atienda a la configuración secuencial nueva y a las interrelaciones citadas; que sepa dotar de las necesarias tonalidades y volúmenes las réplicas de los personajes... A ello nos ayudarán no sólo las acotaciones escénicas sino las sugerencias de todo tipo implícitas en los diálogos. Se trata de tener en gran consideración las didascalias teatrales, en contra del mal hábito de pasar por encima de ellas, quizá fomentado por su carácter meramente indicativo y por su estilo casi telegráfico en el teatro tradicional. Por el contrario, buena parte del teatro nuevo resultará ilegible, o de una lectura totalmente empobrecida e incorrecta, si no tenemos en cuenta su abundancia didascálica.

b) En la práctica colectiva, en clase, se trataría de conformar esas interrelaciones en una "lectura escénica", económica en tiempo, medios y esfuerzos; enriquecida ocasionalmente con mínimas caracterizaciones: una iluminación y unas grabaciones que creasen el ambiente apropiado...

D. Una nueva mimesis referencial. De esta tendencia, que nos parece merecer una reflexión más dilatada, nos ocuparemos en los apartados 3.2. y 3.3. de esta exposición. Avancemos solamente que la referencialidad fundada en la mimesis racional-aristotélica, se verá disminuida, llegando incluso a su negación por este teatro... ¿Negada o enriquecida?

2.2. Vanguardia y teatro

Junto al término *vanguardia* podríamos colocar otras denominaciones. En Francia, por ejemplo, se prefirió hablar de *nouveau théâtre*, en paralelismo con otras formulaciones (*nouveau roman*, o, en cine, *nouvelle vague*) para expresar, aunque de modo indefinido, la originalidad del producto⁵.

Dejando de lado otras consideraciones implícitas (voluntad de enfrentamiento y ataque en primera fila, experimentación consiguiente), el término vanguardia se opon-

⁵ Por oposición a *neuf* (nuevo, sin estrenar), aunque su forma sea la más tradicional de todas las posibles. De un sector, el más radicalizado en su oposición, debió surgir el término *antiteatro*, como si las nuevas dramaturgias pretendiesen acabar con el pasado. Las denominaciones *teatro absurdo*, *teatro del cuerpo*, sólo serían apropiadas para determinados subgéneros, por más que, en su momento, la primera de ellas, sobre todo a raíz del temprano libro de M. Esslin *The theater of absurd*, Nueva York, 1961, pretendiese englobar a la práctica totalidad del nuevo teatro. El término *experimental*, en boca particularmente de las gentes de teatro, implica una relativización del propio trabajo. En España, últimamente, la denominación *teatro de nuevas tendencias* contempla las recientes escenificaciones plástico-cinéticas, con o sin palabra.

dría a esa retaguardia del teatro tradicional, conforme o conformista con las normas de una preceptiva aristotélica a la que sucesivas poéticas han retocado justo lo suficiente como para perpetuarla. Para R. Barthes, el concepto de vanguardia implica una *ruptura formal e ideológica con la tradición*, manifestada por la osadía de unas formas respecto a la dramaturgia imperante y por su capacidad de sorpresa sobre el lector. Desde su enfoque socio-histórico, en el teatro de vanguardia advierte Barthes una radical contradicción: la de atacar al público burgués y la de necesitar precisamente de ese público para su supervivencia. Este juego le hizo caer en su propia trampa: al asumir o asimilar el público burgués la vanguardia en un plano más conceptual que vital, sus rupturas dejaron de causarle sorpresa, lo que significó el final de la vanguardia⁶.

Algunos reparos nos merece el razonamiento del pensador francés. Su enfoque nos parece en exceso socio-histórico, y la pretendida muerte de la vanguardia escénica no sería aplicable con tal radicalidad más allá del espacio y tiempo al que Barthes la concreta (teatro absurdo de Ionesco, Beckett, Adamov de la década de los cincuenta en París). Las cosas no ocurrieron con tal celeridad en otros espacios. En España, por ejemplo, vivíamos por aquel entonces al margen de la vanguardia teatral occidental. Sólo algún director osado, en teatros de cámara y sesiones únicas, pretendió conectarnos con la sensibilidad vanguardista⁷. Durante la dictadura, este teatro fue amordazado y los creadores o emigraron o tuvieron que seguir con las formas tradicionales.

Consecuencias en la enseñanza.

Este retraso ha podido falsear su comprensión por parte de la institución docente. Aquella vanguardia, hija de su momento histórico, nos ha llegado desfasada, por lo que se ha hecho imperioso consumirla escasa y precipitadamente para dejar libre el panorama a nuevas actuaciones que, curiosamente, la presuponen.

La perspectiva temporal, por otra parte, ha relativizado su impacto sobre el lector. Quisiéramos insistir sobre este hecho implícito en el razonamiento de R. Barthes. En su momento, la novedad de las provocaciones formales del nuevo teatro eran recibidas como atentados al propio Teatro. Su frecuentación posterior les ha hecho perder bastante de su vis iconoclasta y hemos acabado juzgando adecuadamente como *reformas* las que, en un principio, parecieron *rupturas* manifiestas. Hoy, por ejemplo, no podemos seguir manteniendo la pretensión de la crítica francesa que quiere ver en *Ubú, rey*, de Jarry, el nacimiento de la vanguardia teatral (en realidad, *Ubú, rey* es una gran farsa pantomímica hiperbólica).

Pero es más: muchos de los productos de esta vanguardia, válidos en su día por su indagación experimental, han pasado ya al olvido en razón de su desfase formal y temático, en unos casos, o de su deficiente fijación textual, en otros⁸. Se imponen, pues, distintos criterios para advertir la validez y permanencia de aquellas obras que merecen nuestra consideración. No entraremos ahora en estos criterios, ya que, en esta

⁶ R. Barthes, "Le théâtre d'avant-garde", in *Le Français dans le Monde*, nº 2, 1961.

⁷ Tuvieron estos escasos estrenos de Beckett, Ionesco o Arrabal, por el Dido Pequeño Teatro de Madrid, un valor testimonial innegable, pese a su incomprensión generalizada por parte de la crítica española, y los fallos de sus promotores. Para una retrospectiva de lo que fueron, por ejemplo, los estrenos de Beckett, podemos leer los art. de J. Monleón, "Cuando Beckett era un 'camelo', y el de Sanchís Sinisterra, "Happy days, una obra crucial" in *Primer Acto*, nº 206, nov. dic. 1984.

⁸ Inadecuado sería llamarlos *piezas de museo*, como si los museos o las colecciones, en el caso de las plásticas, justificasen la presencia constante de sus productos. Afortunadamente, el teatro sigue inmune a las interesadas "valoraciones" mercantilistas que acosa, o por ejemplo, a la pintura nueva. Por poner un ejemplo evidente: sólo el Living, el Open, o Els Joglars podrían volver a representar sus propios guiones, previa su adaptación al momento presente

ponencia, nos ocupamos más del entendimiento de unas reformas teatrales, a las que seguimos siendo deudores, con vistas a una praxis didáctica.

3. Por un entendimiento del nuevo teatro y de su evolución

3.1. La doble vía de acercamiento

a) *La vía indirecta, por contraste con el pasado.* Por principio, resulta la vía más cómoda para poner de manifiesto las peculiaridades del teatro de vanguardia. El contraste con el teatro del pasado nos ha desvelado sus rasgos o tendencias diferenciadoras. Didácticamente, el procedimiento nos parece rentable y económico como estrategia inicial. No obstante, podría falsear nuestra *aproximación* y entendimiento de la vanguardia al inducirnos a considerar su génesis y desarrollos más como *enfrentamiento* que como necesidad intrínseca de unos determinados modos expresivos del sentimiento dramático contemporáneo. Su abuso puede conducir a la tentación de discriminar, según sean las preferencias, ya lo tradicional (tentación de jóvenes), ya lo nuevo (tentación de generaciones adultas). Discriminar una obra por su no seguimiento de una poética dada, puede suponer un prejuicio pedagógicamente nefasto. Porque ¿acaso no constituyen las poéticas, como las gramáticas, un corpus normativo surgido de una praxis creativa previa? Y ¿hasta qué punto la libertad creadora ha de verse limitada por una teoría previa? ⁹

b) *La vía directa.* Ajena a contrastes y enfrentamientos, esta vía consideraría la obra nueva en sí misma: en sus estructuras y técnicas; en sus signos lingüísticos y extralingüísticos, así como en sus interrelaciones; en su voluntad plástica, etc.

Finalmente, a) y b) nos ayudarían a diferenciar, dentro de la producción contemporánea, aquellas obras con voluntad innovadora frente a aquellas otras que podríamos calificar de conservadoras. Entre estas últimas se incluirían, por ejemplo, pese a su vehiculación de mensajes avanzados desde una perspectiva social o política, el teatro de signo realista, de Ibsen a Buero Vallejo, fiel al discurso textual-escénico tradicional. O nos veríamos obligados, mal que les pese a los dogmáticos del brechtismo, a un replanteamiento de las innovaciones reales del teatro épico.

En mi opinión, el teatro nuevo hay que abordarlo en sus pretensiones más auténticas: las de dar con las formas apropiadas para expresar una *nueva visión-concepción del mundo*, la más radical y profundamente sentida, posiblemente, en toda nuestra historia occidental. El viejo concepto de mimesis (arte-mundo) resultaba extremadamente insatisfactorio.

3.2. ¿Por una nueva mimesis?

La opinión más generalizada ve en el concepto de *mimesis* aristotélica la constante básica que inspira el arte tradicional; un arte al que, salvadas las excepciones, se podría calificar de *realista* por cuanto lo re-presentado en él nos hace evocar una realidad -referente- extraartística. El acuerdo, sobre la base referencial, entre el emisor (artista) y el receptor (lector, espectador) hace posible la comprensión de la obra. Las denominaciones dadas por los manuales se limitarían a matizar las variantes realistas: matizaciones de escuela o movimiento -realismo clásico, realismo romántico...-; matizaciones

⁹ Por lo general, los Manifiestos y teorías (de Marinetti a Kantor, pasando por Dada, los superrealistas, Artaud o los absurdos) que subrayaron los enfrentamientos en ataques al arte tradicional, pudieron trasladar esta actitud polémica a las creaciones artísticas surgidas inmediatamente bajo su signo. Es posible que esta tendencia haya contagiado ciertas posturas descalificadoras, de lo antiguo o de lo moderno, que poco hace al caso su dirección.

de género -realismo trágico, realismo farsesco...-. J. A. Sánchez, por su lado, refiriéndose en exclusiva al nuevo teatro, quiere reivindicar para éste el concepto primitivo y más genuino de *mimesis* -sin las restricciones que Aristóteles le impusiera en su Poética¹⁰. Aristóteles, al restringir tal concepto estaba limitando la *mimesis* a la aprehensión racional. En el teatro, la *mimesis* habrá de descansar, a partir de él, en la trama y sus partes, cuya ordenación es tarea casi exclusiva de la palabra dialogada. Con ello, Aristóteles minimizaba al extremo otras formas de *mimesis* más profundas provocadas por la música, la danza orgiástica o de otro tipo, el rito, las intervenciones colectivas, etc., por medio de las cuales el teatro primitivo hacía comparecer en el acto escénico las fuerzas irracionales del yo profundo. ¿Por qué se empeña Aristóteles en suprimir todas estas formas de *mimesis*? La respuesta es lógica: porque dan lugar en el teatro a paréntesis innecesarios que entorpecen el seguimiento de la trama¹¹.

Pues, bien, una simple mirada al teatro nuevo nos hace advertir su escaso temor a tales paréntesis entorpecedores, de expresión lingüística o no lingüística. Evidentemente, salta a la vista que la introducción de los signos no lingüísticos rebajará, cuantitativamente al menos, el papel de los lingüísticos y la conformación de una nueva poética dramática¹². Teóricamente, al menos, los Manifiestos vanguardistas aparecidos desde inicios de siglo dejan ver un doble proceso, complementario, en la conformación de las nuevas poéticas, cuyo impacto en el nuevo arte escénico será innegable: un proceso de abstracción y un proceso de complementación.

La abstracción (en su sentido etimológico, abstraer indica quitar, separar, hacer caso omiso) afectaría a la configuración narrativa del género, a su sintaxis tradicional (trama); a los principios de referencialidad o *mimesis* aristotélica (el concepto de *verosimilitud* teatral -semejante a la verdad- englobaría al primero).

3.3. Arte nuevo / teatro nuevo.

Es innegable la *concordancia*, pese al uso de diferentes códigos expresivos, entre manifestaciones artísticas pertenecientes a un mismo estilo.

Experiencias didácticas:

a) Grabar una melodía como fondo a la lectura de un poema; oír la grabación al tiempo que proyectamos diapositivas de pintura. El sentimiento de concordancia recíproca, de armonización, será fácilmente aceptado si hacemos concordar estilos y tendencias de un mismo estilo en las diferentes artes.

b) Escenificar un texto poético: desdoblado voces, introduciendo matices de iluminación, silencios, murmullos, melodías apropiadas, etc.

Por principio, el teatro, cualquier teatro, posibilita la simultaneidad de diferentes códigos. En la raíz de estas concordancias se hallaría un *profundo sentimiento común*

¹⁰ Recomendable y esclarecedor de ésta y otras reflexiones de la presente ponencia es el libro de A. García Berrio y T. Hernández Fernández, *Ut poesis pictura*, Madrid, Tecnos, 1988. Para el presente apartado cfr. especialmente su cap. V, "Para una retórica del realismo". Igualmente interesante será para el lector la edición del manuscrito de J. A. Sánchez, *Dramaturgias de la imagen*, al que hacemos referencia al hablar de la restricción aristotélica del concepto de *mimesis*.

¹¹ Somos conscientes de la excesiva esquematización a que sometemos el pensamiento de J. A. Sánchez y, sobre todo, del propio Aristóteles. En realidad, éste no niega la sugestión propia del arte escénico ni su capacidad para despertar el inconsciente, como lo testimonia su teoría de la catarsis.

¹² Se objetará que el mimo ya suprime la palabra; o que la farsa apela a la complementación de lo lingüístico por el uso de la pantomima. Es cierto. Pero si examinamos de cerca estos géneros escénicos advertiremos que la ausencia de la palabra o su complementación, no alteran la idea de trama, antes bien se estructuran según ella, dejando únicamente evidente una palabra disimulada por el gesto.

de lo artístico que, en el plano de *de superficie* apelaría para su materialización a los códigos propios de cada arte en particular. El parentesco sería la resultante de la conciliación de ese sentimiento profundo común de la contemporaneidad con la aportación individual. Cualquiera otra elaboración de la diferencia -obsesión del arte contemporáneo- abocará a realizaciones carentes de autenticidad en las que el artificio puede quedar de manifiesto.

Si recordamos ahora que en el teatro nuevo es posible la incentivación de los signos no lingüísticos podemos pasar a formular distintas preguntas. Empecemos por una de ellas: ¿Está el teatro nuevo a la altura de las innovaciones y rupturas del arte nuevo en general? La respuesta generalizada es que el teatro, desde el naturalismo, sufre un retraso respecto al resto de las artes. Lo que no siempre es cierto¹³.

Estas y otras reflexiones nos han hecho desistir de una clasificación del nuevo teatro en paralelo con las otras artes de nuestro tiempo, la literatura y la pintura en particular. En nuestro intento, sólo los grandes enunciados clasificadores nos eran válidos e ilustrativos. Las subdivisiones de estos bloques, no obstante, nos obligaban a una clasificación en extremo forzada, al menos en el estadio actual de la investigación teatral.

En pintura, por ejemplo, desde la perspectiva de su referencialidad, dos serían las grandes tendencias del arte de nuestro siglo:

1ª) la tendencia deformante -dislocadora y disfuncional- de lo referencial;

2ª) la tendencia "anuladora" de lo referencial.

La primera de estas tendencias arrancarían de los simbolistas (Redon en particular) y se consolidaría con los estilos deudores del superrealismo. Como predecesores habría que citar los nombres de El Bosco y Goya. Tres principios operativos configuran los distanciamientos de esta pintura con respecto a sus referentes: la *deformación* (por desfiguración, desproporción, adición, o supresión); la *disfunción* (alteración de usos); la *dislocación* (emplazamientos no habituales). La deformación de los signos afecta tanto a su parte formal como a su contenido semántico; la disfunción altera la semántica y la sintaxis; la dislocación altera particularmente la sintaxis. Es claro que las alteraciones figurativas en las unidades mínimas significativas (asimilables a los lexemas en lingüística) dejan patentes sus significados primeros. Pero la dificultad sube de grado con muchas de las conformaciones sintagmáticas, intersintagmáticas y frásticas que conforman el relato artístico. Como en la proposición lingüística, la ambigüedad del enunciado puede ser origen de una multiplicidad de combinaciones posibles que diversifican las interpretaciones por parte del lector-espectador.

Si por un lado, la parte reconocible remite a un referente conocido, a una realidad o concepto en el mundo; por otro, la alteración lo aleja del mundo real para alojarlo en la visión fantaseada u onírica del creador.

Consideración didáctica:

¿Hemos de infravalorar estos productos oníricos o fantásticos, o renunciar a sus interpretaciones en razón de su dificultad para dar con una lectura simbólica? Una mirada a nosotros mismos, a nuestra propia actividad psíquica, consciente e

¹³ Incluso puede el teatro adelantarse o informar a otras artes, como lo probaría la ópera wagneriana, o las escenografías de Appia o G. Craig. La relación resultó particularmente intensa en otros períodos: misterios medievales, teatro alegórico, comedia del arte.. También son claras las dependencias actuales en el caso del *happening* o en teatro objetual moderno. Arrabal confiesa deber mucho a la pintura superrealista. Por lo demás, no pasan de ser puntuales y anecdóticos títulos como *Las meninas*, de Buero Vallejo; *Noche de guerra en el museo del Prado*, de Alberti; *El jardín de las delicias*, de F. Arrabal...

inconsciente, desaprobaría tales opciones. Por lo demás, y sin pedir auxilio a Freud o a Jung, hemos de reconocer nuestra práctica de lecturas fantaseadas: relatos de sueños, cuentos de infancia, relatos de terror, chistes o historias de humor, spots publicitarios de nuestros días... Basta con leer la *Alicia* de L. Carroll, a la que tanto debe el teatro nuevo, desde la óptica del sueño o del humor para no extrañarnos por el *non-sens* del relato.

El teatro nuevo no es ajeno a la práctica alteradora que observamos en la pintura. Todo lo contrario. Con ella se emparentan corrientes y estilos muy diversos como el *simbolismo*, el *expresionismo*, las *farsas hiperbólicas* desde Jarry a Ionesco; el *happening*; las tentativas teatrales *dadas* y *superrealistas*; el *absurdo*; el *pánico* arrabaliano; las alteraciones irreverentes y hasta sacrílegas de cierto teatro ceremonial (Genet, Kantor, Arrabal, Riaza o Romero Esteo) con respecto a las liturgias que los inspiran; una parte del teatro *objetual*, de Beckett a nuestros días, en el que los objetos, rebasando sus tradicionales funciones decorativas o utilitarias, adquieren incluso un papel actoral, dominando a los personajes o convirtiéndolos en maniqués...¹⁴

Ejemplos didácticos: desde el humor o desde el sueño, enfoquemos la lectura de obras absurdas. En *Pic-nic* los padres del soldado Zepo le hacen una visita en sidecar a la guerra (dislocación); en vez de denunciar al soldado enemigo lo invitan a merendar y bailar (disfunción), y juntos deciden poner en práctica el consejo del padre para parar la guerra (disfunción)... En *La lección*, de Ionesco, ejemplo que recomendaríamos especialmente como hipérbole de nuestra actividad docente, la alumna, que apenas sabe contar más allá del diez (deformación) acude al profesor para obtener su doctorado total (disfunción). El profesor, como sabemos, acabará apuñalándola para enseñarle con eficacia el lexema "cuchillo".

En pintura, la segunda tendencia, anuladora de la referencialidad, se concreta en el aformalismo y la abstracción. En el aformalismo, el referente inicial para el artista ha podido llegar a una dilución o desfiguración tales que hagan difícil su reconocimiento por parte del lector-espectador. En la abstracción, el referente está ausente incluso en el acto creador; el artista crea unos significantes "desprovistos de significado"¹⁵.

Volviendo a nuestro campo, ¿podemos hablar de un teatro no referencial emparentable con estas corrientes pictóricas? Las opiniones no son acordes en este punto y los detractores abundan entre los propios creadores teatrales. Lo admitan o no, la raíz de su negación se halla en la aceptación del concepto de mimesis aristotélica que concibe el teatro como imitación de acciones humanas expuestas en un relato dramático. Es comprensible que si los ejemplos de teatro englobados en la primera tendencia -alteradora de la referencialidad- despertaron las iras, la falta de referencialidad les parezca un despropósito inadmisibles. Por nuestra parte, no obstante, reconocemos no sólo la posibilidad de un teatro no referencial, sino su existencia de hecho en la actualidad, pese a su rechazo por parte de muchos directores y dramaturgos. Una parte del teatro objetual y del teatro-danza actuales lo corroborarían. Los lenguajes más usuales

¹⁴ Aunque esta modalidad, que informa buena parte del actual teatro de nuevas tendencias, adquiere carta de naturaleza con Beckett durante los años cincuenta, convendría hacer justicia a su primer propulsor, Maiakovski. Su *Misterio bufo*, tal como aparece en su escritura, y como nos consta por las fotos de los estrenos de Meyerhold, de 1918 y 1920, constituye un ejemplo pionero. Nada extraño que esta tendencia vuelva a la escritura del futurista ruso con adaptaciones como la reciente *Rebelión de los objetos*.

¹⁵ El pintor G. Mathieu se expresaba en estos términos: *Mientras siempre, para concebir un objeto se pensaba antes que nada en su significado, y sólo en un segundo instante se trazaba el signo, ahora, por primera vez, trazamos signos todavía antes de conocer el significado*. Entrevista concedida a A. Bosquet, in *Ring*, 1960, pp. 82 y ss.

de estas especies escénicas (banda sonora, movimientos, expresión corporal) entroncan con artes incuestionablemente abstractas: la música y la danza pura o no figurativa.

Consideraciones didácticas.

Volviendo ahora a nuestros planteamientos didácticos ¿qué lectura es posible hacer de este teatro? ¿Qué elementos han de ser enjuiciados? Como profesores de letras, habituados a lo lingüístico, intentemos imaginar un “enunciado” semánticamente incomprensible (artificial o simplemente en un idioma desconocido). Pese a su “carencia de sentido”, tal enunciado puede ofrecer una conformación fonética y prosódica susceptible de halagar el oído con sus variantes de timbre, tono, volumen y ritmo. Trasladado al teatro, tal “enunciado” podría enriquecerse con matizaciones y variaciones de todo tipo: plásticas, cinéticas y acústicas. No se nos negará que la riqueza de significantes escénicos nos depara un espectáculo mucho más sugestivo que el de nuestro supuesto lingüístico, o el ofrecido por una simple banda sonora o por unos tiempos de danza a los que se aproxima por falta de referencialidad, y a los que, pese a ello, nadie les negará entidad artística. ¿Por qué negársela entonces a este teatro? Claro está que a quienes precisen de un asidero de sentido para apreciar tal teatro no les bastará con preguntarle a la obra *lo que ésta dice* (pregunta válida para el arte referencial), ni *lo que quiere decir* (válida para el teatro deformado). Las preguntas serían otras: *qué me sugiere, qué me hace sentir...* Queda claro que a medida que hemos ido avanzando en nuestra clasificación esquemática, la lectura nos ha exigido una mayor participación a fin de responder a sus estímulos.

Por lo demás, de ampliar el concepto de mimesis referencial a la imitación de estados de ánimo y a las aspiraciones y sentimientos del hombre en su totalidad, este teatro, emparentable con las representaciones primitivas, encontraría en dicha imitación sus propios sentidos, por más que su comprensión no sea, en muchos casos, de signo consciente o racional. El goce o la angustia, por citar sólo estos movimientos humanos, son también modos de entendimiento. Por el contrario, un exceso de racionalidad, en la búsqueda del sentido, puede entorpecer nuestro placer de espectadores. ¿Es preciso recuperar la mimesis -referencialidad- prearistotélica? Esa sería la vía para una comprensión de buena parte del arte de nuestro siglo. Un arte capaz de ensanchar las fronteras -ya de por sí vastas, pero limitadas- impuestas por el conocimiento lingüístico. El teatro en general, y el teatro nuevo de modo más especial, que dan cabida a todas las manifestaciones artísticas, se nos muestra como un espacio privilegiado no sólo para afrontar cualquier estética de signo innovador, sino, y por ello, para enriquecer nuestras relaciones humanas y mundanas.

Consideración didáctica. ¿No estaremos supervalorando en nuestras clases una pedagogía del teatro, no sólo excesiva, sino incluso nocivamente anclada en la comprensión racional? Desde tiempos inmemoriales hemos dado por bueno el axioma: *la música no se comprende, la música se siente*. ¿Por qué no favorecer una lectura sugestiva igualmente de cuanto en el teatro no sea asimilable por la razón? ¿Por qué no dejar que nuestras vivencias y recuerdos, estimulados por la obra, se abran al sentimiento y a sus sentidos posibles?

III. EL CASO BECKETT

1. Por una comprensión de la negatividad

Anclamos ahora nuestras reflexiones en un caso concreto, Samuel Beckett, a fin de entroncar el uso personal de los rasgos comunes del nuevo teatro con sus rasgos peculiares, entre los que, a mi juicio, sobresale el que denominaríamos como *tenden-*

cia a la negatividad. En efecto, lo más característico de Beckett parece residir en su tendencia progresiva a la reducción de los componentes escénicos. Esta reducción puede concretarse en la debilitación, degradación, mutilación o incluso la supresión. Algunos ejemplos:

- Los personajes y sus movimientos (cuerpo, desplazamientos, gesto).

Si en el primer acto de *Esperando a Godot* disponen inicialmente de estos atributos, en el segundo vemos cómo el autor les suprime parte de ellos. Poco más tarde, en *Final de partida*, 1956, sólo uno de los cuatro personajes, por otra parte cojo, goza de movimientos. En *Los días felices*, 1961, la protagonista aparece enterrada hasta la cintura en el primer acto y hasta el cuello en el segundo. En *Comedia*, 1963, sólo se nos permite ver las cabezas sin gesto, emergiendo de unas ánforas, de los personajes. Poco más se nos permite contemplar en *No yo*, 1972, o en el hablante de *Fragmento de monólogo*, 1979.

- La voz. En *Actos sin palabras*, 1956, 1957, se les suprime la voz, como deja ver el título; los personajes optan por la inmovilidad final ante lo inútil de sus esfuerzos. En *Di, Joe*, 1965, o en *La última cinta*, 1958, desaparece el "interlocutor", del que sólo nos llega su voz grabada. Lo mismo ocurre en *Aquella vez*, 1974, en la que al oyente le llegan tres discursos de su propia voz de los laterales y los telares, o en *Pasos*, 1975, donde la voz, desde el fondo, dialoga con M. En fin, por poner un último ejemplo, en *Aliento*, 1965, no tenemos ya ni personajes. La plástica se limita, en un tiempo reducido a poco más de treinta segundos, a la mostración débil de unos detritus y a la audición de una inspiración, un vagido de recién nacido y una expiración final.

- El espacio escénico y la decoración. Este espacio se ve con frecuencia debilitado o suprimido por una iluminación tenue que dejará los cuerpos y objetos en los límites de lo visible. Por esta vía, Beckett se encamina progresiva e inevitablemente a la inmovilidad, a la mudez y al vacío. En definitiva, a los límites del teatro.

Estas primeras constataciones nos harán conceptualizar sin dificultad el teatro de Beckett como un teatro *falto de, escaso de* o, lo que sería lo mismo, un teatro de lagunas, de ausencias, de *lo no-dicho*. Pero ¿no sería precipitado concluir, por ello, con un juicio de valor negativo sobre dicha dramaturgia? El examen de esas ausencias merece algunas consideraciones:

a) Lo no-dicho o no-figurado se nos presenta -aparente contradicción- como un *estar ausente* (ausencias estructurales narrativas, voz sin personaje, personajes sin movimiento ni gesto, luz próxima de la oscuridad, etc.). La mudez, la ceguera, la parálisis, están gritando la negación de la voz, de la visión o del movimiento; son ausencias intensamente elocuentes y altamente dramáticas. Si todo acto o presencia puede *significar*, estas ausencias lo hacen igualmente, al conceptualizarlas como voluntarias no-presencias, como presencias negadas. Queda claro que la dramaturgia de Beckett está marcada por la negatividad como una de sus notas sobresalientes.

b) Un paso más nos lleva a *intensificar la visión de lo dicho* justamente por el advertido contraste con lo no-dicho. La falta de visibilidad del cuerpo intensifica la visión del rostro difuminado, o de la boca que se mueve dejando en la oscuridad todo el resto. Beckett se opone, pues, a las dramaturgias del amontonamiento o del barroquismo en decorados, objetos y vestuarios, para reivindicar, con su austeridad y lacónismo lingüístico e icónico, la plástica de los elementos conservados que adquieren, de este modo, un *estar intensivo en escena*. Los objetos, por ejemplo, pese a su banalidad y elemental factura (una cuerda que sirve de cinturón; una zanahoria o un nabo; unos zapatos usados; una garrafa de agua; unos contenedores de basura; unos desperdicios)

se enriquecen con una funcionalidad nueva y un estar intensivo que lo aproximan a cierta plástica vanguardista (la pintura matérica por ejemplo).

Consideración especial nos merece el propio espacio. Es sabido que el espacio escénico es tan indispensable para el teatro como el espacio marcado por los límites del lienzo para el pintor. Cuando Beckett opta, en ocasiones, por anegar ese espacio en la semipenumbra, en el difuminado tenue monocolor o incluso en la oscuridad, el espectador sabe que, aunque negado, el espacio escénico está ahí. De esto a deducir que Beckett tiene necesidad del espacio justamente para negarlo, sólo hay un paso. Al operar así, la parte salvada, visible, que afirma la presencia de la parte negada, cobra un protagonismo de primer orden; por su lado, la parte oscurecida se afirma como espacio voluntariamente monocolor. Los paralelismos con ciertas tendencias plásticas modernas son evidentes. El teatro, y el teatro de Beckett en particular, goza del privilegio del sonido (palabra, ruido) como elemento especialmente operante en tales disposiciones, incluso en las más tenebristas. Por otro lado, Beckett evoluciona hacia la oscuridad por exigencia interna del propio drama y de su degradación íntima (no se trata de un mero aviso pragmático para indicar al lector el final de cuadro o de acto)¹⁶.

La insistencia que hemos concedido a esta negatividad, puede conducirnos a una imagen uniformemente átona, monótona y apagada del arte de Beckett, que exigiría, como norma más general, de un ritmo escénico ralentizado. Las deducciones generales son falsas muchas veces. El dramaturgo irlandés sabe jugar con los contrastes (en lo expuesto ya están claros). El ritmo de los diálogos o de los movimientos puede también ser muy vivo. Abundan acotaciones de este tenor en sus obras: *con gran rapidez, de un tirón, con ritmo creciente* (en las que también se nos revela como un propulsor del teatro de movimientos escénicos contemporáneo); aunque preciso es afirmar que éstas serán cada vez menos frecuentes.

El empobrecimiento afecta igualmente a las estructuras narrativas y al propio estilo lingüístico. Es conocida la respuesta de Beckett a por qué escribe parte de su obra en francés: *para empobrecerme más, para decir menos*. De un inicial estilo lacónico, que no excluye a veces tiradas y "solos" muy teatrales, pasará a un estilo sincopado, de notaciones y frases rotas, de meras sugerencias que, en el plano gráfico vienen marcadas por puntos suspensivos.

Esta dramaturgia responde a una concepción íntima y personal que Beckett fija meticulosamente en la escritura. No conocemos, en la historia toda del teatro, un ejemplo comparable de meticulosidad. Para la luz, los gestos, los movimientos, los tiempos... hay que atenerse a la voluntad de Beckett, que llega a determinar incluso en segundos la duración de un efecto o de su gradación. Es por ello exacto considerar que en el texto viene la obra ya dirigida por el propio autor. No respetar esta dirección puede ser nefasto. Es preciso estar muy imbuido del mundo beckettiano para osar cualquier innovación no prevista por el autor. En Beckett cuenta tanto *lo que dice o no dice* como *el desde dónde lo dice* (configuración del personaje, situación escénica...).

¹⁶ En *Di, Joe*, escrita para la televisión, la cámara anulará progresivamente el espacio, avanzando en un travelling que nos lleva a un primer plano del rostro de Joe. De presentar la obra en un teatro, habríamos de anegar progresivamente el espacio escénico en la oscuridad, para dejar sólo visible, al final, el rostro de Joe. La experiencia sería interesante. Pero hemos de advertir que el efecto no sería idéntico, ya que, en teatro, el espacio suprimido sigue estando presente, mientras en la pantalla de televisión éste desaparece para ser ocupado por un Joe que avanza a primer plano. Quizá esto podría compensarse de hacer avanzar hacia el proscenio, de modo insensible para el espectador, al protagonista.

Consecuencia didáctica: si los textos de Beckett -con más evidencia que en los del resto de dramaturgos- incluyen su dirección, nuestra lectura debe aproximarse a una *lectura representada*, lo que, más que imaginación, en este caso, exige un seguimiento incondicional de su escritura.

2. Esperando a Godot

Consideraciones didácticas previas. Tres preguntas pueden asaltarnos a la hora de encarar un comentario de una obra como la presente, quizá ante cualquier obra de cualquier estilo: ¿Cuándo el comentario? ¿Por quién y de qué modo? Finalmente: ¿Para qué el comentario? y, consecuente con la respuesta, ¿qué tipo de comentario?

A la última pregunta podemos darle respuestas como: para aclarar sus sentidos, contextualizarlo dentro de la obra del autor, hacer ver unas constantes extensivas a un movimiento dado, etc. Los comentarios serán diversos, según sea, en cada caso, su finalidad. Los profesores podemos correr el peligro de no saber detenernos a tiempo, de ahondar en análisis con los que no sólo podemos matar el placer de la propia lectura, sino el de condicionar sus sentidos, lo que es nefasto con obras vanguardistas generalmente abiertas a múltiples interrogantes sobre su sentido; por más que las propuestas evidentes del texto invaliden determinadas interpretaciones.

A la primera pregunta -cuándo el comentario- es posible que la respuesta sea unánime: tras la lectura del texto. La lectura es previa. Pero ante una obra teatral, ¿consideraríamos también previa la lectura colectiva, o hemos de postponerla al comentario que nos ayudará justamente a su exacta realización? Contrariamente a lo que supongo más habitual, yo abogaría por una lectura colectiva sin ayuda de comentarios previos en clase. La experiencia nos ha demostrado que, distribuidos por grupos, los propios alumnos son capaces, sin intermediarios, de sorprendernos con una comprensión del texto, manifiesta en su modulación del mismo en tonos y volúmenes adecuados. Ante algunas de estas lecturas hemos dudado de la eficacia de nuestros análisis profesoriales y nos hemos atrevido a formular el siguiente aserto: *una buena lectura de un texto es su mejor comentario.*

Por último, ¿cómo realizar el comentario? ¿Individual, por parte del profesor preferentemente, o colectivo, por medio de un coloquio abierto en la clase? Sin oponerme a ciertas introducciones previas por parte del profesor, sigo pensando que es hora de dar la palabra a los alumnos, de hacerlos activos de principio a fin, incluso en el propio comentario. Con ello mejorarán sus actitudes de lectura y desarrollarán capacidades artísticas o sencillamente humanas. El profesor, a través de preguntas adecuadas, irá guiando hábilmente el comentario, ordenándolo a partir de las respuestas de los alumnos. Estos habrán finalmente realizado su comentario, y el profesor tendrá la impresión de haber satisfecho las exigencias del texto.

Conocimiento previo. Lectura previa.

Por lo general, los críticos de Beckett, para suplir a esta lectura previa, rememoran la historia de la obra por medio de un resumen argumental de la misma. He aquí un posible resumen:

Primer acto. Atardecer. En un camino, en el campo desierto en el que sólo existe un árbol, nos encontramos con dos marginados, Vladimir y Estragón, que dicen estar esperando a un tal Godot. Para pasar el tiempo de la espera hablan incansablemente y se distraen con lo inmediato (atuendo, comida, digresiones bíblicas sobre si eran uno o dos los ladrones crucificados con Cristo, etc.). Por el camino

aparecen luego otra pareja, Lucky y Pozzo, amo y esclavo. Pozzo lleva a Lucky de una cuerda al cuello, y lo tiraniza a cada momento. Lucky va cargado con una cesta, una maleta, una manta y una silla plegable. Pozzo considera oportuno hacer un alto para comer, hacer pensar de modo tiránico a Lucky y charlar con Vladimir y Estragón. Cuando Pozzo y Lucky prosiguen su camino, Vladimir y Estragón confiesan que este grupo les ha ayudado a pasar el tiempo. Siguen de nuevo solos su charla cuando aparece un muchacho para anunciarles que el señor Godot no podrá venir, pero que lo hará mañana. Otra vez solos. Cae bruscamente la noche y sale la luna. Vladimir le pregunta a Estragón :”Entonces, ¿nos vamos?”. Este le contesta: “Sí, vámonos”. Pero ninguno se mueve.

Segundo acto. Al día siguiente, atardecer. Al árbol le han salido hojas. Todo parece discurrir como el día anterior. Vladimir y Estragón siguen con su modo de pasar el tiempo. Otra vez aparecerá la pareja Lucky-Pozzo, éste ciego, aquél mudo. Caen a cada momento al suelo. Vladimir y Estragón les acosan a preguntas, se ensañan con ellos, poniéndole precio a su ayuda para ponerlos de pie. Cuando la pareja se marcha, vuelven a estar solos. Acude de nuevo el muchacho del acto primero, o su hermano, para decirles que Godot no puede venir, pero que lo hará sin duda mañana. Cae bruscamente la noche y sale la luna. El acto segundo, y con él la obra, acaban con las mismas preguntas del acto primero y la misma inmovilidad por acción.

Nuestro resumen ya está hecho. Y es aquí donde la didáctica del teatro nuevo nos asalta con sus preguntas:

- ¿Es procedente iniciar un debate de esta obra o su comentario por el resumen? ¿Hemos contado en nuestro resumen *Esperando a Godot*? ¿Se puede contar la obra? ¿Es lícito contar primordialmente la *historia* de la obra desatendiendo su *discurso*? ¿Qué nos autoriza a separar la primera del segundo? ¿Por qué subrayar en el resumen las proposiciones lógicas de la historia de las proposiciones ambientales y ornamentales? Pero ¿qué es lo ambiental-ornamental en esta obra? ¿No hemos desatendido bastantes lenguajes escénicos de la obra?

Estas mismas preguntas podríamos formular a cualquier lector a quien, pasados unos días de su lectura, le pidiésemos que nos *contase* la obra. Para no señalar a nadie, ni inventarme un lector cómodo para mis propósitos, he de declarar que, sobre poco más o menos, éste podría haber sido mi resumen si alguien, tras mi primera lectura, hace ya algunos años, me hubiese preguntado -mala pregunta-, **de qué iba *Esperando a Godot***.

Imagino que yo podría haber representado en aquel entonces un ejemplo, mal ejemplo, de lector medio: curioso por el nuevo teatro pero escaso de lecturas. Así que cometí una serie de errores similares a los que habría podido cometer ante un poema innovador o ante una pintura vanguardista. ¿Mi impresión de la obra? La resumiría en dos palabras: desconcierto e interés.

El desconcierto de mi “ejemplar” lectura, habría que buscarlo en esas razones a las que ya hemos aludido al referirnos, en la primera parte de esta ponencia, al teatro nuevo en general. Para mí fueron tres: a) el relato en sí; b) su forma dramática; c) su perspectiva ideológica.

a) En el relato advertimos desconexión sintáctica, falta de lógica causal-temporal entre secuencias que parecen conformar universos semánticos inconexos con la trama; incidencia inoportuna de un nuevo grupo de personajes en la acción, por llamarla de algún modo, del primer grupo; ausencia de desenlace final; falta de interés en lo temá-

tico; altibajos estilísticos; pretexto argumental insuficiente (en el momento de su aparición, otros lectores menos complacientes presentaban una caricatura de la obra: dos personajes en escena dicen que no tienen nada que hacer y que esperan a un tal Godot que no llega; para pasar el tiempo se entregan a un bla-bla-bla que no conduce a ninguna parte).

b) Nuestro segundo error estuvo en haber subrayado más *lo dicho* que *el modo de decirlo* y, en general, en haber insistido en los diálogos con evidente desatención no sólo de las acotaciones escénicas sino de las propias acciones paralelas o sugeridas por dichos diálogos, del subrayado sobre los objetos, etc. Confieso que he llegado a advertir la gravedad de este error al intentar montar con alumnos extractos de la obra. Esa práctica, didácticamente más que justificada, nos hacía reparar en infinidad de detalles que un mal hábito de lectura -gravísimo para el teatro nuevo- nos deja pasar por alto, y nos hacía preguntarnos por lo adecuado o inadecuado de tal o cual tono o volumen de dicción, sobre la oportuna dilatación de las pausas, etc.

c) Mi tercer error estuvo en encarar aquella lectura desde juicios previos (pre-juicios) sobre su posible sentido, alimentados por mis noticias sobre la escritura beckettiana o por prevenciones sobre el nuevo teatro. Ello me llevó, literalmente, a un subrayado de pensamientos y sentencias incidentes en la dimensión existencial y hasta metafísica de Beckett. En realidad, esta perspectiva operaba contra la dramaticidad propia del juego escénico, del que esas sentencias eran una parte mínima, y, lo que es más, descontextualizaba el pensamiento global del autor al supervalorar algunos de sus momentos más “sublimes”.

Pero sería injusto e hipercrítico conmigo mismo, si no dijese igualmente que aquella lectura imperfecta me fue ganando progresivamente; que la obra me pareció finalmente acabada, pese a que Godot no llegase, lo que, además, ya sabía por resúmenes de manual; que su ritmo de retornos temáticos me asaltaba insistente; que, algo, finalmente, me hacía simpatizar irremediabilmente con sus dos personajes centrales esperando a ese Godot inquietante en su indefinición...

Evidentemente, no es esta mi lectura presente. Y me ha parecido que no sería mala estrategia didáctica responder, desde los criterios actuales, a aquellos primeros reparos, quizá posibles hoy en día.

- ¿Qué opinar, por ejemplo, de su juego de secuencias inconexas? Algunos especialistas dicen que no existe tal desconexión ya que la obra tiene un eje argumental-temático, la espera de Godot, que centraliza y justifica cuanto ocurre. Se trata de llenar el tiempo de la espera de algún modo. Con ello justifican, además, que Vladimir y Estragón no abandonen el espacio escénico.

Esta solución no nos parece, sin embargo, totalmente acertada. Esa espera se podría haber llenado con una acción cohesionada y unitaria centrada en los protagonistas. Por nuestra parte, advertimos, especialmente en la primera mitad de los dos actos, un ejemplo admirable de libertad creativa. Beckett, que no parece imponer nada, deja que Vladimir y Estragón organicen su tiempo como ellos lo crean conveniente. El tiempo de unos marginados, con una filosofía escéptica de la vida, con su bagaje de recuerdos, sus lapsos de memoria, su inocencia y desconfianza... Esta impresión de libertad de los personajes se apodera de nosotros. Se diría que Beckett se hubiese limitado a captar sus divagaciones y entretenimientos o a reproducirlos tal como se los presentaba una grabación previa. No creemos que, en la historia toda del teatro, se haya llegado a tal grado de realismo, entendido éste como la fidelidad a un referente exte-

rior sin que entre él y la creación se interpongan censuras de tipo moral, estético o simplemente narrativo¹⁷.

Con respecto a las secuencias de Lucky y Pozzo, en las que los detractores pueden ver una infracción a la unidad de acción, o un ejemplo de acción intercalada para paliar la monotonía de unos personajes cuyo juego se quedaba corto y resultaba aburrido, algún crítico beckettiano ha aventurado esta justificación: el espacio escénico figura un camino, luego nada impide que por él pasen cuantos tengan a bien usarlo. Por nuestra parte, creemos que Beckett va más allá: está creando un juego de conjuntos de personajes con una serie de intersecciones entre ellos; está confrontando dos actitudes, la de quienes esperan frente a los que pasan sin esperar ni importarles demasiado ese tal Godot. Por otro lado, vista desde la perspectiva escénica la obra, la aparición de Lucky y Pozzo hace progresar la representación del realismo de la primera mitad hacia unas mostraciones y comportamientos hiperbólicos (referencialidad alterada), al tiempo que la enriquece con una serie de teatralizaciones en las que se ha visto la influencia del circo, de la farsa o del cine cómico mudo (advertamos que algunas secuencias sin diálogo representan números de estos géneros, la famosa del intercambio de los sombreros, por ejemplo). Por otro lado, por medio de Pozzo y Lucky, la tendencia sádica -tan frecuente en el nuevo teatro- entra de lleno en escena.

Contrastados estos reparos, paso a señalar el que, para mí, constituye el rasgo más destacable que avala *Esperando a Godot* como una obra maestra: su extraordinario sentido del ritmo. En el poema -aparte otras consideraciones como el poder de sugestión de sus imágenes, su expresión condensada o intensiva, etc.- el ritmo sigue siendo, hoy por hoy, su componente indispensable. La noción de ritmo en poesía podríamos trasladarla al teatro: recurrencia de elementos lingüísticos (fonéticos y prosódicos -reiteración de fonemas, disposición acentual con su consiguiente creación de tempos, reiteraciones sintácticas que pueden ir desde el lexema a la estrofa pasando por estribillos, etc.- y semánticos (reiteraciones temáticas, imágenes de naturaleza semántica). Evidentemente, estas componentes habría que trasladarlas a los lenguajes propios del teatro (visuales y cinéticos). Pues, bien, un mínimo análisis rítmico de *Esperando a Godot*, nos demuestra que su composición está estructurada en sus mínimos detalles, como si de un poema o de una composición melódica se tratase (Beckett prefiere establecer paralelos con la música). Todo está dispuesto para que las recurrencias actúen sobre la memoria inmediata del lector / espectador. Veamos algún ejemplo de estas recurrencias rítmicas.

La más impresionante nos la ofrece la superposición de un acto sobre otro. Contra todo principio de progresión aristotélica, el segundo acto parece un calco del primero, como cualquiera de nuestros días se parece al anterior. Los dos empiezan con parecidas situaciones: Vladimir encuentra a Estragón preocupado por su calzado; le pregunta cómo ha pasado la noche; se alegra de su encuentro y quiere celebrarlo con un abrazo al que Estragón se resiste. Entrados ya en los juegos de Vladimir y Estragón, aparecen Lucky y Pozzo; cuando éstos se marchan, vuelven a quedarse solos. Llega luego un Muchacho. Vuelven a quedarse solos acabando los dos actos con idénticos finales, como ya vimos en el resumen.

En el siguiente esquema damos cuenta de la duración en escena de los personajes (los números indican el total de páginas en el texto)¹⁸ y de las constantes temporales y decorativas.

¹⁷ La narrativa de Joyce o del propio Beckett serían sus precedentes. Ni siquiera los realismos de pretendida vocación naturalista o social, habían dejado a sus personajes vagar por esferas de "banalidad" tan manifiesta y, sin embargo, tan habitual en la vida de cada día.

¹⁸ Nos referimos a la octava edición española, trad. de Ana M^a Moix, Barcelona, Tusquets, 1991.

PRIMER ACTO

(Camino en el campo. Un árbol seco)

Atardecer

Anochece bruscamente

Sale la luna

Vladimir y Estragón

1 - - - - - 57

Pozzo y Lucky

16 - - - - - 50

Muchacho

52 - - 56

El segundo acto presenta el mismísimo esquema con la variante decorativa del árbol, al que le han salido hojas. Su duración es de 48 páginas.

Vladimir y Estragón

1 - - - - - 48

Pozzo y Lucky

25 - - - - - 42

Muchacho

44 - - - 45

Pero no sólo el segundo mira hacia el primero y parece reproducirlo; también el primero mira al pasado, a otros días anteriores, en número indeterminado, dándonos la impresión de estar asistiendo a uno de los muchos actos de esta representación. A su vez, tanto el primero como el segundo, se están planteando un futuro sin perspectivas de cambio.

El oído, en el interior del primer cuadro, percibe la obra como un conjunto de recurrencias. Pasado al segundo advertirá que no sólo los personajes vuelven a aparecer en el mismo orden, sino que las recurrencias lingüísticas y no lingüísticas no le son extrañas. La mayor de ellas, la dominante (echando mano del lenguaje musical) es la espera de Godot que aparece más de veinte veces como un leitmotiv diferentemente modulado. Beckett la tiene tan presente que en seis ocasiones clave la repite idéntica en un juego completo de réplicas:

Estragón.- Vamos, vámonos.

Vladimir.- No podemos.

Estragón.- ¿Por qué no?

Vladimir.- Estamos esperando a Godot.

Estragón.- ¡Ah, claro!

Un análisis cuantitativo y cualitativo de estas recurrencias debería tener en cuenta, además de su frecuencia, su contenido y código (diálogos escénicos, juegos y ceremonias, desplazamientos, etc); sus emplazamientos y contextos; sus variaciones y repercusión en los tempos parciales y global de la obra. Las recurrencias y sus variantes, además de indicarle una aceleración de los tempos cada vez mayor, le golpean

incluso inconscientemente en aquellos casos en que no parecen ser percibidas por la memoria. Nos contentaremos por ello con una indicación de algunas de ellas, indicando su frecuencia en los dos actos:

Zapatos: 4 en el primer acto, 3 en el segundo

Sombrero: 5, 2

Zanahorias, nabos: 1, 1

Arbol: 1, 5

Arbol (para ahorcarse): 1, 2.

Tema bíblico: 2, 1

Godot, esperar a: 5, 5

Godot (alusiones): 6, 6

Leitmotiv completo: 2, 4

Otros temas y motivos: las escenas sádicas de Pozzo sobre Lucky en los dos actos, y de Vladimir y Estragón sobre aquéllos en el segundo; el sueño como refugio en Estragón; la frecuentes pérdidas de memoria sobre lo inmediato...

Pero el análisis rítmico de las recurrencias debe igualmente, como decimos, tener en cuenta sus variaciones. En este análisis advertimos que las reparaciones se muestran cada vez más degradadas. Por medio de estas degradaciones, ésta, como muchas obras del nuevo teatro, además de compensar la falta de progresión argumental, encamina la representación hacia su final. En el segundo acto, Pozzo aparece ciego, y Lucky mudo; ambos no dan tres pasos sin derrumbarse; Vladimir y Estragón se muestran cada vez más dudosos y desconfiados (si al inicio del primer acto, al proponerle Vladimir el abrazo, Estragón le responde *Un momento*, en el segundo su reacción se expresa con un tajante *No me toques*); ambos parecen perder progresivamente la memoria; sus tentativas de suicidio, caso que Godot no llegue, son ya inquietantes. *Esto se está poniendo cada vez más aburrido*, advertirá Vladimir en el segundo acto... Sorprendente, por todo ello, que al árbol, contrariamente a lo que cabría esperar, le hayan brotado hojas verdes.

¿Qué más decir sino que en ésta, como en el resto de obras de Beckett, pese a su abundante no-dicho, lo dicho viene expresado con gran meticulosidad (caracterizaciones, ocupación del espacio, indicaciones de tiempo); que no es difícil diferenciar sus estilos: banal / poético, lacónico / discursivo, sincopado / prolijo...?

* * *

CERRAMOS aquí esta introducción didáctica al teatro de vanguardia, para la que hemos tomado a Beckett como modelo. Se me achacará una excesiva atención a lo formal, en detrimento de lo semántico. O el no haber considerado -desde un punto de vista didáctico- apartados como sus génesis (social y psicológica), sus interpretaciones, su pragmática... Es cierto. El espacio nos obligaba a elegir y nos hemos quedado con lo para mí poéticamente esencial. En cualquier caso nos disculpa el sentir generalizado que Beckett reformuló en cierta ocasión: *La forma es contenido como el contenido es forma.*

Una aclaración final sobre los términos: a lo largo de esta ponencia he empleado los términos habituales de la crítica, *nuevo, vanguardia*, en oposición a *tradicional, del pasado*. Mi insatisfacción era grande; porque si los primeros revelan un relativismo y una circunstancialidad evidentes, los segundos pueden sugerir connotaciones peyorativas. Nada más lejos de mi intención. Todas las dramaturgias de calidad, de cualquier tendencia que sean, pueden convivir en el presente y merecen la atención del enseñante. Toda discriminación sería pedagógicamente nefasta. En el interior de esta ponencia he apuntado, partiendo de un enfoque referencial, a denominaciones más extensivas y esclarecedoras. En este sentido, la pintura nos parece haber resuelto la cuestión terminológica al diferenciar las tendencias en *figurativa, aformalista, abstracta*.

Francisco Torres Monreal