

# Teatro



## “Jeux de massacre” ¿Un paso adelante o hacia atrás?

Por Armando Partida

La temporada teatral de París (1949-1950) ya estaba por terminar, al acercarse el verano, cuando todas las actividades culturales, oficiales y comerciales entran en receso como consecuencia de la emigración de los parisinos a los centros de recreo.

Por ese mes de mayo tiene significación para la historia del teatro, al aparecer en los carteles del teatro “Noctambules”, el anuncio de *La exclusión de la regla* de Brecht, a las 21 horas, junto con el estreno de la comedia *La cantante calva* de un desconocido dramaturgo llamado Eugène Ionesco, cuya obra se presentaría todos los días a las 6 de la tarde, a partir del día 11 de ese mes.

Nadie podía imaginar que la obra representada por unos despreocupados y extraños actores, y a la que se asomaba algún curioso, marcaría el nacimiento de un lenguaje dramático que el autor basaba en la suposición de que: “. . . la lengua ya no crea relaciones entre las gentes, ni sirve de intermediario, todos los vínculos se han roto, las gentes hablan uno al otro pasando las palabras de lado. . . ya no hay más diálogo”.

Un año después (1951), el “théâtre de poche” presentaba del mismo autor *La lección*, anunciada como “drama cómico”, y en 1952, por la misma época se estrenaba, en el teatro “Lancri”, la farsa cómica *Las sillas*.

Había surgido el “antiteatro”, en el cual ya no se encontrarían personajes, ni trama; ya no se trataba de decir algo, lo cual en cierta forma se ligaba al *no* de Sartre y de Camus, quienes después de la postguerra trataban de desenmascarar lo absurdo de la existencia en nuestra sociedad como consecuencia de la entonces reciente conflagración mundial. En el escenario los personajes se habían convertido en objetos, en “robots” sin conciencia que recitaban réplicas banales en forma mecánica, sin ningún fin; para esos remedos de hombres que se movían por el escenario, era difícil encontrar el mecanismo, la razón, la lógica que los movía y les daba vida. Inicialmente esto sorprendía al espectador, posteriormente lo hacía reír, pero finalmente le hacía cobrar conciencia de que algo ocurría, de que algo le molestaba, de que en una forma extraña e imprecisa se le estaba atacando; de que alguien le estaba tomando el pelo y se burlaba de él impunemente.

Todo esto hacía que las obras de Ionesco se hermanaran con *La invasión* (1950) de Arturo Adamov (elogiado por André Gide), y con *Esperando a Godot*, que en 1952 estrenara el ya conocido novelista Samuel Becket. Es así como repentinamente surgen una serie de: “anti-dramas”, “dramas cómicos”, “farsas” “tragedias”, etcétera, los cuales tenían mucho en común, por “lo sorprendente e ilógico de lo sucedido, lo premeditado de la inconsecuencia y de la ausencia de motivaciones externas o internas de las acciones y de la conducta de los personajes. . . Los dramaturgos abiertamente predicaban la necesidad de liberar al hombre del poder de la razón. Sólo el instinto podía conducir al hombre al conocimiento de la verdad, mientras que la razón lo alejaba de este camino. . .” (T. Proskurnikova: *Voprosi Literaturi*, 6, 1965, págs. 149-150).

Un mundo pestilente, de pesadilla, en el que la palabra y el pensamiento racional expresan la debilidad de la existencia del individuo, es el mundo de *Amadeo* la sexta obra de Ionesco, en la cual los personajes están hechos a la medida de este mundo en ruinas: el escepticismo, el no creer en esta vida, la desaparición de la esperanza; aplastados por lo repulsivo y horrendo del yo interno y del ambiente exterior en que viven, ponían al descubierto que lo irracional tenía su sentido, mientras que lo racional carecía de ello.

Los símbolos de las obras anteriores cobran aquí características más rotundas: el cadáver del yo oprimido durante toda la vida apesta y crece día con día, y los hongos monstruosos que proliferan como tumores malditos, que surgen por doquiera no logran extirparse, ya que las frustraciones constantes de la pesadilla en que han vivido Amadeo y Magdalena, se ha vuelto real.

Unos cuanto años después, gracias a los autores de vanguardia: Ionesco, Becket, Genet, Adamov, y demás, se determina otra nueva corriente, que había generado sin que se lo propusiera el “antiteatro”. La lucha por la supervivencia de los más condicionados, lo absurdo de la existencia del hombre en un mundo que lo aplasta sin misericordia, en que la comunicación y la soledad se han convertido en problemas vitales, encontraron su reflejo en Pinter, Kemton y Simson; en Grass, en Albee, al igual que en Esio de Erico y Dino Busati, y muy posteriormente en Latinoamérica en Solórzano (más cercano a Camus), Elena Garro (México), Piñeira y Manet en la Cuba fidelista y otros.

Adamov, en el prólogo a sus obras publicadas por Gallimard, escribía en 1956: “En la calle vi cómo un ciego, que pedía limosna, fue empujado a un lado, en forma despreocupada, por dos muchachas que cantaban: cerré los ojos, esto es maravilloso. . .” “Así fue como se me ocurrió la idea de mostrar lo más burdo posible y lo más visual posible la soledad del hombre, la ausencia de cualquier unión entre éstos y la sociedad.”

“Nadie escucha a nadie”, “Estamos conmocionados por la soledad”, son las frases que como *leitmotiv* surgen constantemente en sus obras como *La parodia*, *La invasión*,

*La grande y la pequeña maniobra*, etcétera; pero repentinamente, en 1959, Adamov anuncia: “Ya no creo más en esta vanguardia engañosa, la cual indudablemente utiliza nuevos recursos, pero olvida que estos nuevos recursos no son nada si el autor no sirve a una ideología; y, por supuesto, no de cualquier ideología; sino llamando a las cosas por su nombre; marxismo-leninismo por ejemplo.” (*Ici et maintenant*, París Gallimard, 1964, p. 93.)

La década posterior a la postguerra había pasado, habían ocurrido grandes cambios; el pesimismo y la pasividad, consecuencia de las atrocidades de la misma, habían perdido validez.

En Ionesco también se comienzan a oír notas diferentes, pero no con una diferenciación tan lúcida como en Adamov, que comenzaba a salir del estrecho círculo en que su obra se limitaba. La ausencia de personajes, el rechazo a la caracterización psicológica y social, le impedían a sus obras un movimiento dinámico al no haber un desarrollo ni en la historia ni en los personajes, ni en el carácter de éstos. Los recursos expresionistas utilizados sólo eran efectos; lo cómico, lo disparatado y paradójico, lo excéntrico de ellos no era suficiente para que la actitud escéptica y satírica contra lo generalmente aceptado, desenmascarara, aun a costas del propio “hombre de slogans”, su mundo ilógico, cotidiano.

En *Amadeo* ya se sentía esa evolución cuando éste finalmente toma una actitud actividad contra lo que lo aplasta, por lo que trata de liberarse del peso de ese cadáver y hongos putrefactos, cuando finalmente se decide a desembarazarse del muerto. Posteriormente, Berenger, el personaje recurrente que inicialmente conociéramos en *Asesinos sin paga*, sufrirá una serie de transformaciones hasta llegar al Berenger de *El rey se muere*, pasando por *Rinocerontes* y *Peatón del aire*, cuando ya no está dispuesto a aceptar las cosas como tal como son sin antes comprenderlas, ni mucho menos a someterse a ellas dócilmente. Tampoco acepta ya su muerte en forma pasiva, y al igual que el Berenger de *los asesinos sin paga*, no puede ya renunciar a la idea de la *felicidad*, en busca de la cual se dirige a la Ville Radieuse, en donde irremediamente le espera sucumbir, a consecuencia de los “slogans”. que no sólo disminuyen el valor del hombre, sino que además destruyen lo que tiene de humano.

El paso más decidido lo da Ionesco en 1960, cuando publica *Rinocerontes*, una despiadada sátira en contra de la sociedad de consumo, contra el fanatismo, y en donde ataca cualquier régimen totalitario; no es casual que la concepción de la puesta en escena de Jean-Louis Barrault haya sido antifacista. Sin embargo, desafortunadamente, las obras de Ionesco, como todas las de teatro del absurdo, pueden ser interpretadas en forma diametralmente opuesta, según lo que le importe subrayar al director. Esta característica es una de las cualidades de este teatro: cuando se le sabe leer bien soporta cualquier interpretación; al mismo tiempo que constituye su punto débil, ya que en muchos casos el director puede conformarse con la forma brillante exterior



sin preocuparse mucho por la carga semántica de las palabras, aparentemente sin ninguna función, o al darse cuenta del contexto en que se dicen las réplicas.

A pesar de lo real y de lo agudo de su crítica, a pesar de las mejores tradiciones molierianas y de su defensa por las bases que caracterizan a la humanidad: la verdad, la justicia, la bondad, la belleza, éstas son sometidas a una deformación monstruosa, cuando una sofística sucesivamente racional, cartesiana, se transforma en "...ejemplo de psicosis masiva, exactamente igual que en la religión, opio del pueblo" (*Rinocerontes*) Ionesco ignora, conscientemente, la ley de causa y efecto. Es así como el hombre, determinado por la psicosis masiva, pierde esa tan sobrevalorizada personalidad, ya que el "homme de slogans" no tiene ningún valor como entidad. Este es el error de Ionesco: tratar de mostrar la lucha individual ante el sistema de una sociedad totalitaria hipnotizada, como es la de consumo, cuando que la lucha de uno solo contra todo el sistema no tiene la menor probabilidad de triunfo; todo está determinado por las leyes de esta sociedad, por lo que la revuelta de Berenger resulta infructuosa: la psicosis masiva, tarde o temprano, tiene que acabar con su individualidad y él tendrá que someterse a lo que determina la sociedad a que pertenece, y que le roba así también su conciencia.

El Berenger de *El rey se muere* (diciembre de 1962), al igual que el de *El peatón del aire* (agosto de 1962), puede interpretarse de diversas maneras; pero en ambos hay algo común y constante, casi evidente: la no aceptación de la muerte, ante la cual tiene que sucumbir, al igual que el resto de la humanidad. En las dos obras pueden encontrarse varias ideas de contenido social muy importantes: en la primera hay una sátira contra la dictadura, además de la lucha encarnizada por retener el poder; mientras que en un segundo plano se desarrolla una lucha interna por el mismo, que se disputarán las dos mujeres, una vez que Berenger haya muerto. En '*El peatón del aire*' Ionesco lanza tímidos gritos de alerta para prevenir al mundo de un desastre atómico. En esta obra la Ville Radieuse de *Asesinos sin paga*, se ha transformado en continentes enteros cubiertos por llamas.

Ya no es sólo una ciudad, que se esperaba como el paraíso prometido en donde encontraría la felicidad, sino que es el infierno deslumbrador en que sucumbirá la humanidad si el hombre no evita a tiempo una guerra termonuclear.

Ahora bien, en la temporada 1971 del teatro de la Universidad se ha presentado a dos de los pilares del teatro del absurdo: *Paolo Paoli* de Adamov y *Jeux de massacre* de Ionesco. La aparición de *Paolo Paoli* en 1957 provocó uno de los más grandes escándalos periodísticos, pues trataba Adamov de poner al descubierto lo esencial del capitalismo. Para ello recurrió a los sucesos históricos comprendidos entre los años de 1900 a 1914. El cambio de su teatro fue tan radical que hasta se organizó una discusión pública tratando de dilucidar si Adamov había sobrepasado los límites del teatro de vanguardia, si habían surgido cambios radicales en éste, o si sólo se trataba de una evolución, de una metamorfosis dentro de los límites del teatro del absurdo. La respuesta la dio el mismo autor en *Ici et maintenant*: "El teatro vivo es un teatro en que los gestos, la conducta, la vida de un cuerpo tienen derecho a liberarse de los convencionalismos de la lengua, a destruir las convenciones psicológicas; en pocas palabras, a agotar completamente su sentido profundo." Después de una serie de obras cortas, su posición se va determinando, pero es definitivamente hasta *Primavera del 71*, cuando su "teatro social" logra consolidarse.

En *Paolo Paoli* ya se determinaba, con precisión, el tiempo histórico, al igual que el espacio; por lo que los sucesos sociales, políticos y económicos, amén de los personales, salían a primer término. Los recursos convencionales a que alude el autor tienen mucho en común con los utilizados por Brecht. En esta obra los efectos procedentes del expresionismo transforman su naturaleza y se integran a ella como recursos necesarios. Lo más sobresaliente es la interpretación que se hace de los hechos, que están determinados por una dialéctica y por una coherencia. Lo irracional, lo ilógico de las réplicas de sus piezas de vanguardia cobran verdadero significado y adquieren un contenido semántico a dos niveles: el metafórico, al referirse aparentemente a una situación particular, que en

realidad es social; y el plano de la comunicación, en que las palabras no pasan de largo, sino que cumplen su propósito al ser percibidas inmediatamente por el receptor, logrando el efecto deseado. Igualmente los personajes dejan de ser robots o máquinas como en *Ping Pong*; todos son personajes que aman, odian y luchan por sus ideales sosteniendo sus principios, y que son capaces de acciones heroicas o ruines según el carácter de que están dotados.

El hecho de presentar en México *Paolo Paoli* 15 años después de haberse escrito, nos da una idea de lo extemporáneo que estamos en relación con un movimiento que en la última década ha sufrido tantas transformaciones. Indudablemente que la idea de montar esta obra, auspiciada por el Teatro de la Universidad ha sido muy buena, pero la dirección ha sido tan precaria y torpe, el movimiento escénico tan simplista —además de que se han rechazado los recursos brechtianos que el autor conscientemente integró cuando escribió la obra, y que escénicamente la sostenía—; la actuación ha sido tan elemental y falsa, que el estreno pasó completamente desapercibido; y esta obra, como muchas de ese autor, tanto de su etapa vanguardista como de su "teatro social", sigue prácticamente inédita en México.

Todo lo contrario ha ocurrido con la obra de Ionesco *Jeux de Massacre*: su estreno ha ocurrido un año después de haberse escrito, ha tenido una gran promoción publicitaria, se efectuaron dos estrenos con dos montajes diferentes, el primero en provincia y el segundo en la capital; lo más importante es que tanto la obra de Adamov como la de Ionesco han sido presentadas por la Universidad y que algunos actores han participado en ambas obras.

Este estreno ha demostrado que Héctor Azar es uno de los pocos, si no el único, de los directores mexicanos que posee el profesionalismo que exige que cada puesta en escena sea un espectáculo en el que se cuida desde el tono de un filtro, de la gama requerida, hasta el de unos calcetines que concuerden con el colorido del conjunto; elementos visuales a los que generalmente no se les presta gran atención.

La escenificación de *Jeux de massacre* cuenta con una producción asombrosa por el colmo del buen gusto cromático, de las texturas de las telas, del corte de los trajes, de los refinados y complejos juegos escénicos, del desahogo de los actores que bordan un primoroso tapiz con una serie de equilibradas escenas, dentro de una composición admirable, con excepción de una sola escena que rompe la armonía prevaleciente a todo lo largo del espectáculo.

En el primer cuadro de esta obra, *La plaza*, la dirección tiene un ritmo seguro y constante sin apresuramiento, haciendo que la obra fluya sin ningún contratiempo, pero en el segundo cuadro, *El funcionario*, ese ritmo cesa por que el actor a cuyo cargo está ese monólogo no tiene aún la suficiente experiencia, ni la voz, ni la presencia que requiere el personaje; seguramente, de este reparto, Gilberto Pérez Gallardo hubiera sido el más indicado para resolverlo. El ritmo sostenido y ascendente que llevaba

inicialmente la obra cae totalmente, y el tercer episodio tiene que partir de cero.

En el segundo acto no ocurre ningún tropiezo con el ritmo ascendente, por lo que es más brillante y ágil; se inicia con una pequeña obra maestra de ingenio dramático y termina con un final que nunca llega por habérsenos negado en este montaje, quedando el espectador desconcertado con lo ocurrido; algo no está claro, pero como se trata de Ionesco el público piensa que no fue capaz de llegar a la clave para poder descifrar lo ocurrido ante sus ojos.

En *Jeux de massacre* la protesta personal del Berenger de *Rinocerontes*, de *El rey se muere*, se ha vuelto conciencia de grupo. Al agotarse la paciencia de los ciudadanos tratan éstos de encontrar la causa de la epidemia, al culpable de esa muerte-psicosis masiva. Ahora ya no es un individuo sino varios los que se niegan a seguir siendo el "hombre de los slogans" en un intento por encontrar quién o qué provocó sus males. Ionesco aquí ha dejado muy atrás la pasividad del hombre que no sabía explicarse la razón de ellos. La inercia se ha transformado en agresividad y en forma mecánica se lanza en contra de todo aquéllo que pueda ser la causa de su situación. Pero si la protesta individual cobra características de conciencia social, ésta aun es intuitiva.

Aquí, en el cuadro *La cárcel*, al igual que en *Asesinos sin paga*, nuevamente surge la búsqueda de la felicidad; el preso prefiere sucumbir en la Ville Radieuse que permanecer en la cárcel, al igual que el Berenger que sabe va a perder la vida a manos de los asesinos que dominan la ciudad en donde piensa encontrará la felicidad, se escapa de la cárcel, cayendo muerto a unos cuantos pasos de la misma. Finalmente surge la verdadera Ville Radieuse cuando la ciudad entera sucumbe devorada por las llamas; no ha ocurrido ninguna salvación, pues la conflagración es un mal aún mayor que la epidemia, ya que no se salvará nadie.

Lo anterior no significa que Ionesco finalmente haya tomado un partido. No, todavía hay mucha ambigüedad, ya que la epidemia y el incendio siguen siendo símbolos que pueden interpretarse de diversas formas; pero de ninguna manera solamente pueden significar "terror cósmico" o "atómico" ante la muerte, pues predomina lo telúrico o visceral ante formas de vida que se rechazan y no se aceptan por completo, y en donde los intereses humanos, como el amor trágico de la escena *Los amantes* o el amor tranquilo y sereno del cuadro *Los viejos*, enfrentan posiciones diferentes en contra de la muerte, desafiándola para poder prolongar el amor.

Ionesco en esta interpretación parece haber dado un paso atrás; y no es así. A Héctor Azar sólo le ha importado la obra en lo que se refiere a sus posibilidades visuales de espectáculo, y lo ha logrado en forma espléndida; tan lo ha logrado que es imposible recordar una puesta en escena, excepto *Kean* —montada por él mismo— en que se haya puesto tanta atención y cuidado a todos y cada uno de los detalles; el solo preciosismo del montaje ya sería en sí un logro, sin hablar del movimiento escéni-

co, de la dirección de actores, de la actuación de los mismos. Pero también nos hubiera gustado ver un Ionesco con mayor consistencia filosófica, no tan incoloro como éste al que se le han suavizado muchas notas discordantes para el totalitarismo de nuestra sociedad, como en los cuadros de *La señora rica*, *Los amigos*, *Los burgueses*, *El orador*, *Los demagogos*, *La ciencia*; en ellos Ionesco juega libremente con las palabras tratando de quitarles la falsedad de que se les ha dotado, y al igual que en *Asesinos sin paga* éstas tienen el mismo tono de la arenga política que la tía Pipe lanza a sus "gansos". El discurso de la tía Pipe —como el profesor de *La lección*—, es un ejemplo de falseamiento de palabras, es una parodia de un discurso político totalitario que obtiene una monumental ovación. "El caso es que una sociedad que camine como los gansos, tal como lo pretende la tía Pipe, no piensa, consiente que operen influencias perniciosas como el asesino." (E. Well Woth: *Teatro de protesta y paradoja*, Barcelona, 1966 p. 97); pero en *Jeux de massacre*, como ya vimos anteriormente, esta masa ya no quiere seguir siendo una sociedad de "gansos".

Es por ello notorio que en esta puesta en escena el carácter social de todas las réplicas se ha dejado de lado al subrayar algún elemento visual o puramente estético; el texto en algunos casos ha sido también "pulido"; por ejemplo, la parodia de la *Marsellesa* se ha eliminado y Selma Béraud, casi en forma tímida y vergonzosa recita apenas con tono trágico la letra original, lo cual cambia completamente el tono del cuadro y las intenciones del autor. Pero lo que es más incomprensible y que precisamente hace que la obra aparezca como tal, llega al final, cuando todos regocijados gritan que se han salvado: en tanto que originalmente en la obra se dice que estalla un incendio.

La carga política y de crítica social que puede encontrarse en la obra con otro tipo de lectura, también se ha suavizado, lo cual ya parece que se está volviendo tradición en el "Foro Isabelino"; en los *Los juegos de Susanka* ocurrió lo mismo que ahora con *Jeux de massacre*, y esto nos sorprende mucho al leer en el programa las razones por las que Azar decidió montarla: "Estoy seguro de que esta obra contiene lo que necesito—necesitamos el grupo y yo— comunicarse en este momento. Esta convicción me ha hecho amar la obra y confiar en Ionesco una vez más, como el único de los 'vanguardistas' (¿qué querrá decir esta palabra?) que todavía tiene algo que decirnos." Y más adelante: "...la obra la he vivido por partido triple, con la representación cotidiana que transcurre en las aceras de las ciudades de nuestro mundo, y en cuya dirección yo no he intervenido".

Este tipo de teatro, como decíamos anteriormente, tiene la ventaja de poder ser interpretado de diversas maneras, según la intención del director de escena, pero al mismo tiempo una desventaja. Respecto a esto último podría surgir la pregunta: ¿y la interpretación de *El rey se muere* como la angustia de la muerte? Bueno, al director que la escenificó en 1968 no hay que

tomarlo muy en serio, nunca le han importado las obras ni lo que digan los autores, sino sólo lo que contribuya a poner en relieve su ego, y en *El rey se muere* la lectura de la obra fue superficial y rutinaria, se quedó sólo en lo anecdótico, al no haber hecho ninguna interpretación creativa, sino una transposición del texto al escenario. En cambio Azar sí ha hecho una interpretación de la obra y la escenificación ha sido completamente premeditada y consciente; sin embargo creemos que se aseguró contra riesgos imaginarios, ya que por más fuerte que sea la crítica social y política de Ionesco, su actitud, al no tener una posición filosófica como la ya tomada por Adamov, no podrá interpretarse como revolucionaria o como grito que invitara a la sedición y la rebelión, y realmente no había ningún riesgo que correr.

Por lo que respecta a lo realizado, que en este caso es lo válido, lo único criticable podría ser ese afán esteticista que aplasta el contenido de las réplicas, como los pequeños cartelones, en los que se encuentran los números de los cuadros, adornados con reproducciones de Picasso, que salen sobrando, pues el cambio resulta tan imperceptible que pasa completamente desapercibido. Se hubiera podido prescindir de las reproducciones que no agregan nada al espectáculo, e incluso de los mismos carteles como simple sucesión numérica. Igualmente los maniqués pseudoamontonados atrás del escenario dan la idea de ser el aparador de un tendajón polvoso de las calles de Correo Mayor. Aquí sí se le escapó a H. Azar dar mediante tales elementos un tono romántico, grotesco, cruel, que hubiera encajado más con el espíritu de la puesta en escena: si Azar se hubiera acordado de la belleza de la fealdad y de lo necrofilico, al mismo tiempo que de la naturaleza brutal de la epidemia, si los maniqués estuvieran seccionados, revueltos, ensangrentados, envueltos en los terciopelos y rasos, como lo están sus actores —los muertos vivos—, todo habría sido más acorde con el sentido primero. En esta forma hubiera sido más visible la corrupción del interior de los decentes y elegantes burgueses que se pasean por el escenario; pero en la forma en que están amontonados no proporcionan ningún apoyo a los actores, ni tampoco contribuyen a dar la atmósfera que parece ser era la intención del director para concretar la deformación de ese mundo falso y envenenado, poblado por hipócritas y envilecidos, y al cual Ionesco no le encuentra solución posible; excepto la de que si no hay ningún cambio en él, irremediamente tendrá que sucumbir.

No obstante las objeciones que puedan ponerse al espectáculo, éste no deja de ser creativo, interesante, magníficamente interpretado, visualmente muy bello y por primera vez vale la pena pagar el aumento considerable de las entradas. Todo eso lo hace uno de los mejores espectáculos presentado en mucho tiempo en esta capital, aunque de ninguna manera le quita lo invertebrado que, como está dicho, depende del afán preciosista con que fue creado.