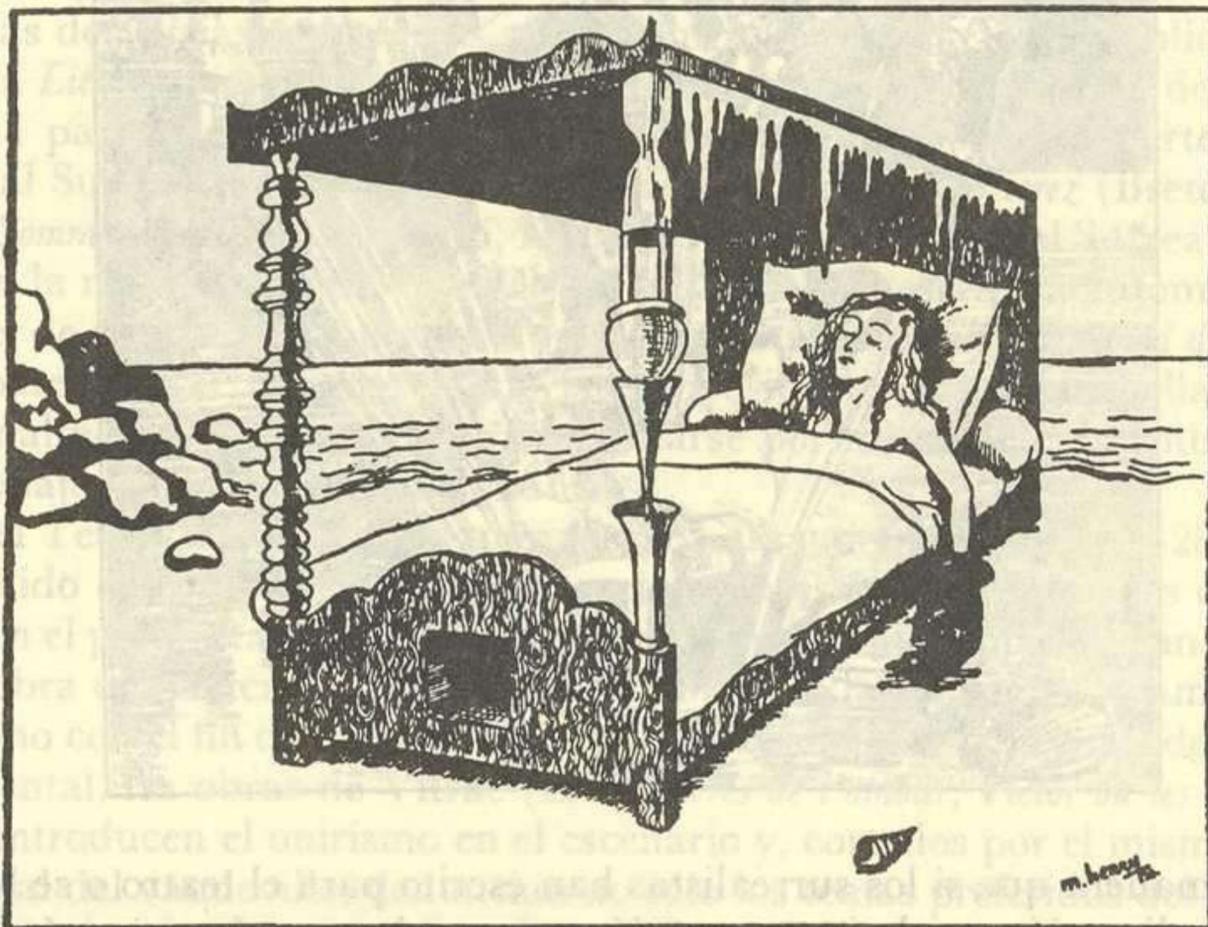


## SUEÑO Y SONRISAS, EL TEATRO SURREALISTA

Por Henri Béhar



Si se toman las palabras en el sentido literal, la noción de teatro surrealista no se ha dado nunca en el seno del movimiento del mismo nombre, por razones fundamentales inspiradas por el Rousseau de la *Lettre à d'Alambert sur les spectacles*.

André Breton escribe: "Oh teatro eterno, exiges que no sólo para interpretar el papel de otro sino aún para dictarlo, nos enmascaremos a su semejanza, que el espejo delante del cual posamos nos devuelva una imagen extraña. La imaginación tiene todos los poderes, excepto el de identificarnos, a pesar de nuestra apariencia, con un personaje distinto de nosotros mismos. La especulación literaria es ilícita desde el momento en que erige, frente a un autor, personajes a quienes éste da o niega la razón después de sacarlos de la nada" (*Point du jour*). En resumidas cuentas, el teatro es ilusión, artificio, tiende a una disociación de la personalidad tanto del autor como del comediante, aísla al espectador en su soledad y, defecto mayor, necesita medios financieros tales que ponen el pensamiento al servicio del dinero. Por fin, la distinción de los géneros que implica el espectáculo no se impone en el proyecto surrealista que tiende a identificar la poesía con la vida: "El teatro, en el que el surrealismo podría ejercer sus poderes, le parece no ser más que una técnica que no le interesa" (A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*).



De manera que si los surrealistas han escrito para el teatro o se han dedicado a la dirección y a la interpretación, no puede ser más que a título personal. Pero existe, lo mismo que para el cine, un uso surrealista del espectáculo, que consiste en una representación, por convencional que sea, en cuanto explora un aspecto poco conocido de la personalidad. Así Breton no duda en expresar su "admiración sin límite" por una obra de Grand-guignol, *Les Détraquées* de Palau, cuyo tema sádico suscita en él un sueño, emociones que le iluminan sobre los aspectos más oscuros, por ser los más inhibidos, de la mente humana. De la misma manera, se entusiasma por una obra largo tiempo censurada del austriaco Oskar Panizza, *Le Concile d'Amour*, que le parece que, más allá de su anticlericalismo primario, plantea de forma radical el problema moral y metafísico de la divinidad.

Desde hace unos diez años la noción de teatro surrealista tiende pues a imponerse en la crítica contemporánea, que restablece así el eslabón histórico que faltaba en la cadena que conduce del "teatro simbolista" al "nuevo teatro".

## HISTORIAL

A partir de *Ubu Rey*, considerado como la batalla de Hernani del teatro revolucionario, y a través del surrealismo de las *Mamelles de Tirésias* de Apollinaire (se sabe que éste ha inventado el término surrealismo en 1917 con motivo de

un espectáculo dramático) se elabora una estética teatral fundamentada en la sorpresa y el escándalo, la explotación de todos los espejismos escénicos —considerados en ellos mismos y ya no como ilusión de la realidad—, el principio de síntesis que caracteriza la mente infantil, la búsqueda de un lenguaje nuevo creador de mitos originales. Después de ellos, dos tendencias divergentes se expresan: la de los epígonos de Apollinaire (Yvan Goll, Pirre Albert-Birot) para los cuales la escena es el lugar de las metamorfosis, un calidoscopio de imágenes donde figuran los aspectos contradictorios de la personalidad; la de los dadaístas que proceden a una trituración de los ritos y de las palabras; sondeando las profundidades de la nada en la cual se sienten sumidos.

Estas dos pistas dramáticas se encuentran en los sketches publicados por la revista *Littérature* y, en su mayoría, interpretados en el trascurso de las veladas dada parisinas, de manera que uno se pregunta sobre su pertenencia a Dada o al Surrealismo. De hecho, *S'il vous plaît, Vous m'oubliez* (Breton y Soupault), *Comme il fait beau!* (Breton, Desnos, Péret) prefiguran el Surrealismo naciente en la medida en que dejan el terreno libre a la escritura automática. En las obras de teatro de Aragon, *L'Armoire à glace un beau soir* y *Au pied du mur*, un dandy parece divertirse mezclando las proposiciones más descabelladas para llevar finalmente al espectador a preguntarse por los caracteres ambivalentes de personajes profundamente románticos.

Es el Teatro Alfred-Jarry, animado por Artaud y Vitrac (1926-28), entonces excluido del Surrealismo, el que mejor expresa las aspiraciones del movimiento en el plano teatral. Si *Le jet de Sang* de Artaud no es más que una parodia de una obra de Salacrou, llevando hasta el exceso las imágenes dramáticas de éste último con el fin de desintegrar las nociones mejor establecidas de la cultura occidental, las obras de Vitrac (*Les mystères de l'amour*, *Victor ou les enfants au pouvoir*) introducen el onirismo en el escenario y, cortados por el mismo patron tradicional del vaudeville, denuncian no sólo los temas preferidos del teatro de boulevard, sino que muestran también la imposibilidad de satisfacerse con los compromisos burgueses. En su brevísima existencia el Teatro Alfred-Jarry, ha querido contribuir a la ruina del teatro existente con medios específicamente teatrales. Artaud, como director de teatro, ha puesto los cimientos de lo que sería más tarde el Teatro de la Crueldad y que desde entonces lo alejará de las perspectivas surrealistas: se trataba de construir un mundo tangente a lo real, único en tanto que rechaza la repetición, que implica una participación total del espectador que se ofrece a una operación verdadera donde su espíritu y su carne estaban en juego, con la ambición de que cada uno encuentre su unidad original. La tentativa era arriesgada, sus animadores eran conscientes de ello: "Todo lo que pertenece a la ilegibilidad y a la fascinación magnética de los sueños, todo eso, esas capas oscuras de la conciencia que son todo lo que nos preocupa en el espíritu, queremos verlo brillar y triunfar en el escenario, incluso si nos perdemos a nosotros mismos, si nos exponemos al ridículo de un fracaso colosal".

Si las obras de Desnos (*La Place de l'Etoile*, 1927), De Georges Neveux (*Juliette ou la clé des songes*, 1927), de Georges Hugnet (*La Muet*, *Le Droit de Varech*, 1930), (*La Justice des Oiseaux*), de Picasso (*Le Désir attrapé par la queue*, *Les Quatre petites filles*) son otras tantas variaciones de los arquetipos de lo imaginario, conviene precisar que el teatro más abiertamente aceptado por los surrealistas es la

obra de un autor que confesaba no comprender nada el Surrealismo, Raymond Roussel, al adaptar al escenario sus novelas: *Impressions d'Afrique*, *Locus Solus*, al escribir directamente para el teatro *L'Etoile au front* (1925) y *La Poussière de Soleils* (1926) intentaba solamente volver a encontrar el sentimiento de gloria del que había tenido la iluminación en su infancia. Sus obras no manifiestan una dramaturgia original y el aspecto mecánico de sus diálogos serían más bien para decepcionar a sus más fervientes admiradores; pero el método paronomástico que confesaba, en una obra póstuma (*Comment j'ai écrit certains de mes livres*, 1933) haber utilizado, le permitió producir narraciones maravillosas, sin relación alguna con lo real, ofreciendo un trampolín extraordinario a la imaginación.

La postura del surrealismo para con el teatro se modificó después de la guerra ya que *Le Roi pêcheur* de Julien Gracq, *M. Bob'le* de Georges Schehadé, *Les Epiphanies* de Henri Pichette han sido saludados por Breton y sus compañeros como obras propias a satisfacerles, en la medida en que lograban un estado de gracia que rara vez se había manifestado en el escenario. De tal manera que una nueva generación surrealista ha podido considerar el teatro como un medio de expresión justo para materializar sus sueños, sus angustias o incluso sus repulsiones. Por mágicos, conmovedores o humorísticos que sean, hay que confesar que los textos propuestos por Jean-Pierre Duprey (*La Forêt sacrilège; Derrière son double*), Joyce Mansour (*Le Bleu des fonds*), José Pierre (*Théâtre*), Radovan Ivsic (*Airia, Le Roi Gordogane*), Robert Benayoun (*La science met bas*), por otra parte no representados, no aportan ninguna transformación a la dramaturgia surrealista.



Zapatos primaverales, SALVADOR DALÍ.

## DRAMATURGIA

Ésta presenta, globalmente, el interés de ser una síntesis a la vez que una superación de las estéticas naturalistas y simbólicas, en el sentido de que el espacio onírico se manifiesta a su antojo, penetrando el universo más o menos mimético del teatro, transformándolo de forma radical.

Hay que destacar que excepto Antonin Artaud, ningún autor de obras surrealistas ha formulado una dramaturgia. Ésta se deduce del examen de las obras.

Se caracteriza por la discontinuidad de la fábula, organizada en secuencias parciales, yuxtapuestas, según la lógica contradictoria del sueño. El personaje estalla en distintos planos psicológicos exhibiendo a la vez lo manifiesto y lo latente, lo consciente y lo inconsciente, su comportamiento que testimonia la ambivalencia fundamental del sentimiento. De ahí el aspecto de fanticos que cobran ante los ojos de los espectadores la mayoría de los personajes, que entran y salen del espectáculo lo mismo que en un sueño.

Excepto en *Victor ou les Enfants au pouvoir*, de Vitrac, que realiza una isocronía perfecta del tiempo de la representación, de la ficción teatral y de la narración, el espacio-tiempo se encuentra dilatado o por el contrario sintetizado al extremo, sin indicaciones cronológicas ni locativas, reducido de hecho al jugar y al espacio de la representación que la imaginación del espectador puede amueblar a su antojo, ayudándose de elementos dados por el texto que le sirven de trampolín. Se procede a la destrucción de lo real, por la burla, al tener el escenario, para concluir, la débil consistencia del sueño.

De la misma manera, el lenguaje dramático, salido a veces de la escritura automática, corresponde a ese diálogo liberado de toda traba social que preconizaba Breton en el *Premier Manifeste du Surréalisme*:

“El surrealismo poético, al cual dedico este estudio, se ha esforzado hasta ahora en restablecer en su verdad absoluta el diálogo, liberando a los dos interlocutores de las obligaciones de la cortesía. Cada uno prosigue simplemente su soliloquio...”

Si el origen automático del discurso no es perceptible a la audición, hay que convenir que esa nueva forma de escritura teatral, insertada en un conjunto más concertado, tiene un carácter “revelador”, que tiende, bajo las especies del humor y la expresión poética, a explicitar la naturaleza del sujeto del enunciado, que no es otro que el autor.

Pero el lenguaje dramático no se limita al fenómeno verbal; se compone también de conjuntos gestuales, que son a menudo en los surrealistas el contrapunto de los diálogos (así un personaje declara “te quiero” a su pareja, y la golpea con violencia), o bien la palabra está materializada según el fenómeno de *literaridad*, de manera que el espacio está invadido por objetos creados por el verbo. Así pues el objeto asume, en el teatro surrealista, tres funciones complementarias: es el signo de una realidad usual; la concreción de un pensamiento apenas formulado; o finalmente la expresión de una inquietante extrañeza, un objeto colocado en el escenario, hecho para suscitar la interrogación del espectador, para emocionarlo o divertirlo.

La temática de ese teatro no es diferente de la que ilustra el conjunto del movimiento surrealista: expresa, con medios específicos, el amor, la libertad y la poesía, con, quizás una tendencia particular a lo maravilloso, contribuyendo en la elaboración de ese nuevo mito que quería ser el surrealismo. En resumen, la poesía se instala en el escenario para renovarlo y recordarle su necesidad primera. No es de extrañar, por tanto, que en 1971 Aragon haya declarado, a propósito del *Regard du sourd* de Bob Wilson: "Es lo que nosotros, de quien nació el surrealismo, hemos soñado que surgiera después de nosotros, más allá de nosotros..."

La posición teórica adoptada por el Surrealismo hacia el teatro le había impedido seguir a Artaud en su exploración de los dobles complementarios que son el teatro y la vida. le había apartado de su camino a los comediantes (Pierre Brasseur, Roger Blin) quienes, por un momento, se le habían agregado. Sólo Sylvain Itkine parece haber recogido por su cuenta los principios esenciales de la dramaturgia surrealista; y aún así era para poner en escena una obra de Jarry (*Ubu enchaîné*) en 1937. Desaparecido demasiado pronto, no ha podido proseguir su obra de director de teatro.

Al pasar prácticamente desapercibido ante los ojos del público contemporáneo, y al no constituir un corpus considerable, se puede considerar al teatro surrealista como un fracaso o al menos como una tentativa experimental. Pero la abundancia de sus propuestas es muy fecunda para el arte dramático y, en esas condiciones, no estamos lejos de considerar que todo lo que en la actualidad cuenta en la escena francesa emana de ello.



Dibujo de ZÜR.N.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, 1978.  
 Alquié, Ferdinand. *Le Surréalisme*, Entretiens de Cerisy, Mouton, 1968.  
 Béhar, Henri. *Le théâtre Dada et Surréaliste*, Gallimard, 1967. (Traducción española, Barral, 1971); Nueva edición, Idées / Gallimard, 1979.  
 Béhar, Henri. *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, Ed. Nathan-Labor, 1980.  
 Orenstein, Gloria. *The theater of Marvelous*, New-York University press, 1975.