



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Díaz, P. (1970). *El teatro de Albert Camus y la problemática de la tragedia contemporánea* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

---

# REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

---

**Título:**

El teatro de Albert Camus y la problemática de la tragedia contemporánea

**Autor:**

Pedro Díaz Ortiz

**Año:**

1970

**Lugar de  
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de  
tesis:**

Bachillerato

**Palabras  
claves:**

Albert Camus, teatro francés, literatura contemporánea, tragedia

**Referencia  
en  
APA 7ma. ed.**

Díaz, P. (1970). *El teatro de Albert Camus y la problemática de la tragedia contemporánea* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

## **Resumen**

La tesis se propone estudiar las aportaciones de Albert Camus en la literatura teatral. Camus fue un escritor que incursionó en todos los géneros literarios, e imprimió en su obra un carácter filosófico profundo que inquiere la condición humana. En este sentido, el tesista se centra en ofrecer un marco interpretativo para las obras de teatro del autor francés. A partir de sus lecturas, se pretende exponer la problemática del teatro contemporáneo, haciendo énfasis al concepto de “teatro total” y la naturaleza de la tragedia dramática.

*Palabras Clave:* Albert Camus, teatro francés, literatura contemporánea, tragedia.

0024

s/

NO SE PRESTA  
A DOMICILIO



NO SE PRESTA  
A DOMICILIO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Programa Académico de Literatura y Lingüística



012

El Teatro de Albert Camus y la Problemática  
de la Tragedia Contemporánea

Tesis para optar el Grado de  
BACHILLER

en Literatura y Filología

Pedro Díaz Ortiz

LIMA - PERU

1970

034

LF  
013  
LT

NO SE PRESTA  
A DOMICILIO

INTRODUCCION

En 1962, el Gobierno francés me concedió una beca para seguir estudios de "Literatura y Teatro Francés Contemporáneo". Con este motivo, y a fin de realizar un estudio sobre el fenómeno teatral en su totalidad, en sus aspectos teóricos y prácticos, seguí estudios en la Universidad del Teatro de Naciones y la Universidad de París.

Mi tesis sobre el teatro de Albert Camus es, en este sentido, el resultado de estos estudios sobre la Literatura Dramática y Estética Teatral. Tomando como base, la obra teatral de Camus y su estudio en particular, he querido, al mismo tiempo, exponer la problemática del teatro contemporáneo, en lo que se refiere a la tragedia y al concepto del teatro como un "arte total".

La obra de Camus es, evidentemente, rica y profunda en más de un aspecto. Por lo tanto, su estudio no es una tarea fácil. Es un autor que, además de haber abordado todos los géneros literarios, ha impreso a toda su obra una meditación filosófica sobre la condición humana que es, sin duda, una de las más poderosas del pensamiento contemporáneo.

Es por esto que, en la presente tesis, he prescindido de todo estudio que no sea exclusivamente teatral. Así, por ejemplo, en el capítulo sobre Calígula, abordé únicamen-



te el aspecto pirandelliano de la obra. Y, asimismo, en cada uno de los otros aspectos, mi intento ha sido estudiar la obra de Camus sólo en cuanto ella implica preocupaciones teatrales, respecto a la forma dramática o a la realización (Mi se en scène) y posponer aquellas que impliquen otras preocupaciones.



ALBERT CAMUS

"La Méditerranée a son tragique qui n'est pas celui des brumes. Certains soirs, sur la mer, au pied des montagnes, la nuit tombe sur la courbe parfaite d'une petite baie et, des eaux silencieuses, monte alors une plénitude angoissée. On peut comprendre en ces lieux que si les Grecs ont touché au désespoir, c'est toujours à travers la beauté, et ce que'elle a d'oppressant".

L'ETE

Todo el pensamiento y la obra de Camus, nacido en Argelia, el año 1913, está profundamente compenetrado de este "tragique solaire", de su paisaje, el sol y el mar. Los temas camusianos, como veremos más adelante, se inscriben en las verdades que este medio ambiente va a suscitar en el artista y escritor.

Huérfano de padre, desde muy pequeño, Camus vive con su madre de origen español, en uno de los barrios populares de Alger. Comienza aquí esa profunda identificación con el pueblo, con esta "raza que toma su grandeza de su simplicidad" y que "saluda la vida hasta en el sufrimiento".

Camus concurre a la escuela comunal, gana una beca para el liceo de Alger, y prosigue luego sus estudios supe-



riores de Filosofía, pero no se gradúa, debido a su salud muy delicada. En 1930, sufre los primeros efectos de una tuberculosis. En 1933, se adhiere al Partido Comunista y al mismo tiempo funda el Teatro del Trabajo y colabora en la redacción colectiva de una obra de teatro: "Revuelta en las Asturias". Comienza así su aventura teatral que será, a partir de entonces, una de sus actividades más intensas y a la cual se entregó con un gran fervor y entusiasmo.

En 1934, renuncia al Partido Comunista, debido a su cambio de política respecto al pueblo árabe, cuya suerte siempre defendió. En 1937, publica su primer libro: L'Envers et l'Endroit (El Reverso y el Derecho) y, en 1938, Noces (Bodas). Estos dos libros, junto con L'Eté (El Verano), conforman el período de los ensayos de juventud caracterizados por su gran lirismo y exaltación de todo aquello que Gide llamó les nourritures terrestres, con los que Camus celebrará su total adhesión en su célebre frase: "tout mon royaume est de ce monde".

Estas obras de juventud, tienen como carácter la espontaneidad y la frescura; pero, al mismo tiempo, se advierte en ellas un espíritu de penetración y crítica. El lirismo desbordante de las obras, aparece como contenido por una lucidez que hacen prever al pensador de "El Mito de Sísifo" y "El Hombre Rebelado".



Pero, en realidad, los dos grandes momentos de la obra de este gran escritor, corresponden a los períodos del Absurdo y de la Revuelta. En el período de su vida en Argelia, hasta 1940, en que parte a París, Camus ha escrito "Calígula" y ha empezado "El Extranjero" (L'Etranger). Es decir, que el momento del Absurdo ha comenzado ya y quedará completamente concluido con la publicación, en 1942, del relato "L'Etranger" (1), el ensayo "Le Mythe de Sisiphe" (El Mito de Sísifo) y la representación de las piezas teatrales en el momento de la Liberación: "Le Malentendu" (El Malentendido) -1944- y "Calígula" (Calígula) -1945-, que conocen un gran éxito.

Durante la segunda guerra mundial, participa como "résistant" y, a la par que continúa su obra, desarrolla una activa labor periodística. Desde la publicación de "El Extranjero", Camus, junto con Sartre, se convierte en el escritor más importante de la generación d'après-guerre. Esta importancia se acrecienta con la publicación de su segunda novela "La Peste", en 1947, que, precisamente, abre el período de la Révolte y al cual pertenecen, asimismo, el ensayo "L'Homme Révolté" (El Hombre Rebelado) y sus obras teatrales: "L'Etat de Siege" (El Estado de Sitio) -1948- y "Les Justes" (Los Justos) -1950-.

(1) Camus prefería utilizar el término relatos al de novelas, para designar esta forma de su obra.



Camus, entretanto, continúa su cada vez más fértil actividad teatral. Su adaptación y puesta en escena de "Requiem pour une Nonne" de Faulkner, alcanza un gran éxito en el mundo teatral de París. En su obra literaria -y como el período póstumo- podemos incluir a "La Chute" (La Caída) -1956- y "L'Exile et le Royaume" (El Exilio y el Reino) -1957-.

En 1957, a la edad de 44 años, recibe el Premio Nóbel. Jules Roi, un escritor de su generación, dirá en "Les Nouvelles Littéraires": "El mérito excepcional de Camus y su genio es de haber encarnado ante nuestros ojos, la humanidad más alta y de ser no solamente uno de los escritores más importantes, sino también uno de los más sensibles y generosos de su tiempo".

Tres años más tarde, en un accidente de automóvil, muere Alberto Camus.



## LOS TEMAS CAMUSIANOS

Antes de abordar el estudio del teatro de Camus, es imprescindible hablar sobre la temática camusiana. Los temas fundamentales del escritor francés, aparecen tratados en una suerte de dualismo constante, de negación y afirmación, respecto a la condición humana. Tenemos, así, los temas de l'envers et l'endroit (el reverso y el derecho); l'exile et le royaume (el exilio y el reino), y l'absurde et la révolte (el absurdo y la revuelta).

### L'ENVERS ET L'ENDROIT

En el primer libro de Camus L'Envers et l'Endroit, se observa ya los temas de el reverso y el derecho, como los polos antitéticos de la condición humana. L'envers es todo lo que niega a la vida, a la felicidad; l'endroit todo aquello que la afirma.

Tanto en este libro, como en NOCES, se respira un vehemente lirismo, un panteísmo sensual y una exaltación de la felicidad física y del paisaje mediterráneo, del mar, de sus playas y del sol. Es, en este marco de belleza deslumbrante, donde Camus tomará conciencia de su verdad:



"Je comprends ici ce qu'on appelle gloire: le droit d'aimer sans mesure. Il n'y qu'un seul amour dans ce monde. Etreindre un corps de femme, c'est aussi retenir contre soi cette joie étrange qui descend du ciel vers la mer. Tout à l'heure, quand je me jetterai dans les absinthes pour me faire entrer leur parfum dans le corps, j'aurai conscience, contre tous les préjugés, d'accomplir une vérité qui est celle du soleil et sera aussi celle de ma mort. Dans un sens, c'est bien ma vie que je joue ici, une vie à gout de pierre chaude, plein de soupirs de la mer et des cigales qui commencent à chanter maintenant. La brise est fraîche et le ciel bleu. J'aime cette vie avec abandon et veux en parler avec liberté: elle me donne l'orgueil de ma condition d'homme. Pourtant, on me l'a souvent dit: il n'y a pas de quoi être fier. Si, il y a de quoi: ce soleil, cette mer, mon cœur bondissant de jeunesse, mon corps au gout de sel et l'immense décor où la tendresse et la gloire se rencontrent dans le jaune et le bleu. C'est à conquérir cela qu'il me faut appliquer ma force et mes ressources...Le monde est beau, et hors de lui, point de salut"(1).

NOCES es, por lo tanto, una comunión, un cántico de la identificación feliz del hombre y el mar, del hombre y la naturaleza, la felicidad como destino del hombre, cumpliéndose o realizándose en el endroit de la condición humana.

Tout mon royaume est de ce monde afirma igualmente Camus en L'Envers et l'Endroit y esta afirmación es la conciencia de entender la magnificencia de la tierra como un don y como un reino. El tema del endroit se junta y se identifica así con aquel del royaume.

---

(1) CAMUS, Albert: Noces, Ed. Gallimard, Francia, 1967, Pág. 17-18.



Más, en este marco del esplendor de la naturaleza y afirmación del hombre en él, existe, asimismo, otra verdad. La de la muerte. Es ésta la que imprime el sello trágico a la vida del hombre. La finitud de éste es su destino frente a la naturaleza que dura.

"C'est dans la mesure ou je me separe du monde que j'ai peur de la mort, dans la mesure ou je m'attache au sort des hommes qui vivent, au lieu de contempler le ciel qui dure" (2).

En consecuencia, el hombre no es más que un ser posible en el juego de estas dos verdades: la del envers y el endroit, y su reconocimiento como tal, provoca justamente el sentimiento del absurdo. La certeza de "sentirse robado" - como dice Martha en "El Malentendido" - en la aspiración más profunda del hombre: su ansia de permanencia y felicidad en este mundo. Frente a la verdad de la felicidad, el gozo en la comunión con el mundo físico, la juventud, existe la otra verdad. Los hombres mueren y no son felices, dice Calígula. Esta última verdad es, sin duda, la más concluyente, y de ahí la tensión, el drama doloroso en que se agita el héroe camusiano.

Sin embargo, de la confrontación de estas dos verdades y de la necesidad de una afirmación de la condición humana, resulta precisamente la respuesta para superar el ab-

---

(2) Ibid., Pág. 32.



surdo: la révolte. Frente a la finitud del hombre, a su destino de ser para la muerte, Camus excluye, de antemano, toda idea de trascendencia. Y la revuelta de este representante del existencialismo ateo, nace, precisamente, de la certeza de su libertad y détachement, de todo lazo metafísico y religioso.

Arrojado al mundo, el hombre está solo. Camus quiere -al igual que Sartre- que el hombre encuentre su respuesta en esta lucidez y acepte con heroísmo su destino. Tal es la enseñanza que se desprende de "El Mito de Sísifo".

"Sisyphé enseigne la fiefelité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désor mais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile...La lutte vers les sommets suffit a remplir un coeur d'homme. Il faut imaginer Sisyphé heureux" (3).

La revuelta, en la obra de Camus, genera, asimismo, la tensión que se observa particularmente en su teatro, donde los personajes se rebelan en relación directa a la forma en que son negados en su ansia de permanencia y felicidad en el endroit y royaume de la condición humana. En un principio, esta rebelión toma los caracteres de un nihilismo total y tenemos, entonces, la etapa del teatro y los persona-

---

(3) CAMUS, Albert: Le Mythe de Sisyphé, en ESSAIS, Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, p. 198.



jes del absurdo: Marthe, Caligula. Posteriormente, esta revuelta evolucionará hacia un humanismo del que son representantes Diego y Kaliayev. La revuelta conocerá así su realización en la justicia, en el nuevo acuerdo del hombre con la tierra:

"Nous choisîrions Itaque, la terre fidèle, la pensée audacieuse et frugale, l'action lucide, la générosité de l'homme qui sait. Dans la lumière, le monde reste notre premier et notre dernier amour. Nos frères respirent sous le même ciel que nous, la justice est vivante. Alors naît la joie étrange qui aide à vivre et à mourir et que nous refuserons désormais de renvoyer à plus tard. Sur la terre douloureuse, elle est l'ivraie inlassable, l'amère nourriture, le vent dur venu des mers, l'ancienne et la nouvelle aurore" (4).

A los temas del reverso y el derecho, el exilio y el reino, le suceden aquellos del absurdo y la revuelta, y es este último el que cierra el pensamiento de Camus en la novela, en el ensayo y, asimismo, en el teatro.

---

(4) Ibid.

L'Homme Révolté, p. 708.



## EL TEATRO FRANCÉS CONTEMPORÁNEO

El teatro francés contemporáneo es, sin duda, uno de los más importantes en el panorama del teatro mundial. Desde Claudel y Montherlant, pasando por Salacrou, Anouilh, Sartre y Camus, hasta llegar a Becket y Ionesco, la dramaturgia francesa no ha producido nunca -a excepción del florecimiento de la tragedia clásica en el siglo XVII- una obra tan considerable y de tanta importancia.

En general, los más grandes momentos de la historia teatral reflejan siempre una honda problemática existencial. El teatro francés contemporáneo no escapa a esta constante. Desde la tragicomedia del católico Claudel, hasta el teatro existencialista del ateo Sartre y el teatro del absurdo, el hombre y la angustia metafísica del mundo contemporáneo, son los temas alrededor de los cuales gira toda esta dramaturgia.

Lo característico, sin embargo, de estos grandes momentos del teatro, consiste precisamente en una comunión o bodas misteriosas del hombre con su destino, dioses y mitos. Tal es, el caso de la tragedia griega, el teatro del Siglo de Oro español y el de Shakespeare. Es gracias al teatro -especialmente a la función catártica de la tragedia- que el hombre de estas épocas encuentra una suerte de reconciliación con su destino. Ahora bien, esta función del teatro se ha



perdido en nuestros días. Y mismo si él (el teatro) sigue testimoniando por el hombre, su ejercicio es sólo una actividad intelectual y no vital. Privado de su poder mítico y religioso, el teatro se limita solamente a mostrar el absurdo de la condición humana sin ofrecer ninguna salida.

Tal es, en general, el panorama de este teatro que corresponde a una época de descomposición de creencias, de duda y vacilación, de la que el mismo arte no hace más que reflejar la crisis. La tragedia es la reconciliación del hombre con su destino; el drama contemporáneo es su ruptura. De ahí que, en algunos hombres de teatro, se observe una gran nostalgia por una forma de teatro (la tragedia), perdida tal vez para siempre. El caso de Antonin Artaud es, al respecto, muy significativo. Su vida y su obra indican hasta qué punto vivió éste su pasión por le retour aux sources du théâtre.

La obra teatral de Camus pertenece, igualmente, a la de todos aquellos que, de un modo u otro, se siguen planteando este problema. Tanto en sus piezas de teatro, como en sus adaptaciones y puestas en escena, corroboramos este interés y preocupación permanentes por la tragedia que, de otro lado, ha interesado igualmente a los grandes teóricos del teatro. Es alrededor del problema de la tragedia, que va a instalarse la problemática y discusión de la esencia misma del teatro. Desde la obra tal vez más importante escrita



al respecto: "EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA" (1) de Nietzsche ha-  
ta los ensayos más recientes de George Steiner (The Death of  
Tragedie) y de Jean-Marie Domenach (Le Retour du Tragique),  
la discusión y planteamientos, al respecto, no han cesado y  
el mismo Camus intervendrá en ella con una conferencia sus-  
tentada en Atenas, en 1955, sobre l'avenir de la tragédie.

En ella el escritor francés plantea la tesis de un  
posible renacimiento del arte trágico en nuestro días, debi-  
do a dos razones. La primera -observa Camus- es que los gran-  
des períodos del arte trágico, corresponden a momentos de cri-  
sis profundas en la historia de la humanidad y, de ello, pue-  
de concluirse que nuestra época es favorable a la expresión  
trágica.

La segunda razón consiste en el gran desarrollo del  
arte dramático en Francia, durante los últimos cincuenta años  
y su influencia en "la venue des écrivains au théâtre, colo-  
nisé jusque-là par les fabricants et les commerçants de la  
scène. L'intervention des écrivains amène ainsi la résurrec-  
tion de formes tragiques qui tendent à remettre l'art drama-  
tique à sa vraie place, au sommet des arts littéraires" (2).

No hay que olvidar que, para Camus, el problema de la trage-

---

(1) El título original en alemán de esta obra, publicada por  
primera vez en 1872, es Die Geburt der Tragödie aus dem  
Geiste der Musik. Para su consulta he utilizado la tra-  
ducción francesa de Cornelius Heim-La Naissance de la  
Tragédie, Bib. Médiations, Ed. Gonthier.

(2) CAMUS, Albert: L'Avenir de la Tragédie en "Théâtre, Ré-  
cits, Nouvelles", Bib. de la Pléiade, Ed. Gallimard, 1963.  
f. 1699

dia es asimismo un problema de lenguaje.

En consecuencia, estaríamos en el alba de un tercer período de arte trágico, pues en toda la historia occidental no ha habido más que dos momentos en que aparece y florece la tragedia. El primero, griego; y el segundo, aquel que aparece más o menos simultáneamente en la explosión magnífica del teatro isabelino, el teatro español del Siglo de Oro y la tragedia francesa del siglo XVII.

Este hecho -apenas dos períodos de arte trágico en el curso de veinte siglos- plantea la problemática fundamental del origen y desarrollo de la tragedia. Cuáles son, en efecto, los factores que sólo en dos momentos hasta nuestros días han hecho posible la aparición de la tragedia? La reflexión camusiana nos da la respuesta: la tragedia sólo existe cuando se encuentra desarrollada e impregnada en el alma de un pueblo un ascendrado sentimiento religioso-mítico. Y, a medida que éste se vaya perdiendo, la tragedia desaparece asimismo. Tal es la conclusión del estudio del espíritu de estas dos épocas trágicas, frente a las otras en las que domina la reflexión individual y racionalista. En efecto:

"Lorsque on examine le mouvement des idées dans ces deux époques aussi bien que dans les oeuvres tragiques du temps on se trouve devant une constante. Les deux époques marquent en effet une transition entre des formes de pensée cosmique, toutes imprégnées par la notion



du divin et du sacré et d'autres formes animées au contraire par la reflexion individuelle et rationaliste" (3).

Sin embargo, es Nietzsche quien, por primera vez, habló de todo esto. En efecto, en "El Origen de la Tragedia", éste establecía la oposición entre tragedia o arte dionisiaco y la filosofía o socratismo. Nietzsche señalaba, desde entonces, que la tragedia participa de la noción du sacré y es, además, exaltación de los instintos y de carácter colectivo; mientras que la filosofía significa la pérdida de estas nociones a causa, precisamente, de la reflexión racionalista, que niega o pone en duda toda idea o mitología colectiva que presupone un orden sobrenatural. A este respecto es famosa la animadversión y desprecio de Sócrates a la tragedia.

Desde Esquilo y su época en que la religión y el mito se confunden, y es la más alta expresión de las creencias colectivas del pueblo griego, hasta Eurípides, hay esa marcha ineluctable que terminará con el fin de la tragedia y la implantación del socratismo; igualmente sucede en la evolución que hay desde el mundo de Shakespeare -mundo dominado por las fuerzas oscuras y misteriosas de la Edad Media- hasta el de Descartes.

---

(3) Ibid. p. 1700.



Hay, pues, como observa igualmente Pierre-Henry Si  
món:

"une tendance immanente au théâtre à se désacraliser au fur et à mesure que la civilisation pousse les progrès de l'intelligence et l'exaltation de l'individu....en l'arrachant à l'oppression des représentations collectives et en l'émancipant de l'affectif et de l'instinctif" y de este modo: "le théâtre, échappant a sa nature originellement communautaire et mystique, tende à l'abolition de son caractère religieux" (4).

Vemos así que la tragedia es inseparable de una mitología colectiva, dominada fundamentalmente por las ideas de lo sagrado y lo divino; ahora bien, es justamente esta razón la que, inexplicablemente, no tuvo en cuenta Camus al afirmar su optimismo respecto al renacimiento de la tragedia. Nuestra época vive bajo el signo del socratismo. El individualismo y el racionalismo con sus notas dominantes. Esto es lo que observaba Antonin Artaud cuando afirmó en "Le Théâtre et son Double".

"Et la question qui se pose maintenant est de savoir si dans ce monde qui glisse, qui se suicide sans s'en apercevoir, il se trouvera un noyau d'hommes capables d'imposer cette notion supérieure du théâtre, qui nous rendra a tous l'équivalent naturel et magique des dogmes aux quels nous ne croyons plus" (5).

(4) SIMON, Pierre-Henry: Théâtre et Destin, Ed. Armand Colin, Paris, 1959, p. 20.

(5) ARTAUD, Antonin: Oeuvres Complètes, Tome IV, Le Theatre et son Double, Ed. Gallimard, Francia, 1964, p. 39.

Martin Esslin de su parte confirma: "Ce qui a été perdu est le sens du sacré: Sagesse insondable des mythes et des rites du vieux monde mort" (6).

Mito y tragedia aparecen, en este sentido, como inseparables. Así lo ha entendido Gaetan Picon, en su libro "Panorama de la Littérature Française Contemporaine", cuando afirma: "Le théâtre est inseparable d'une mythologie collective". Verdad intangible si vemos que los momentos más grandes del teatro mundial han estado siempre ligados a una mitología colectiva: en el teatro griego que era, en suma, el afrontamiento de un pueblo con sus dioses y su destino; o en los grandes siglos -español e inglés- que no eran más que "le reflet, sur les tréteaux, d'une société compacte: Shakespeare parle à tout le monde, nobles, manants et bourgeois, et tout le monde, d'un seul élan, l'écoute et lui répond. A notre époque, rien de pareil: société désunie, culture discontinue, absence de tout idéal commun. Les dieux sont devenus objets d'art" (7).

Ahora bien, en el teatro francés contemporáneo, en el que se hace evidente la ausencia de una mitología colectiva, se sigue cumpliendo la afirmación nietzscheana: "Et main-

(6) ESSLIN, Martin: Théâtre de l'Absurde, Ed. Buchet/ Chastel, Paris, 1963, p. 86.

(7) LEBESQUE, Morvan: Camus, Collection Génies et Réalités, Ed. Hachette, Francia, 1966, p. 163-164.



tenant l'homme sans mythe, cet éternel affamé, s'introduit dans tous les passés, et creuse et fouille en quête de racines, dit-il les chercher dans les plus lointaines antiquités" (8).

Se deja así sentir esa misteriosa necesidad que tienen del mito los pueblos y los hombres; y los dramaturgos franceses contemporáneos, para tratar de relevar los grandes problemas de su época, apelarán a los mitos antiguos. Como lo hace, por ejemplo, Giraudoux en "La Guerre de Troie n'aura pas lieu". Es, bajo el mito de la guerra de Troya y sus protagonistas griegos y troyanos, que Giraudoux quiere mostrar, de un lado, la locura de la guerra y de los hombres que la provocan ("La guerra es la receta más sórdida y más hipócrita para igualar a los hombres") y, de otro lado, el cumplimiento inexorable del destino: la guerra de Troya se realizará de todos modos.

Pero lo que a veces puede pasar debido a un "trichement" del momento histórico (Giraudoux escribe su obra en los momentos sombríos que anteceden la segunda guerra mundial), en la mayoría de los casos -en Cocteau, Anouilh o Sartre- la utilización del mito antiguo, no deja de ser sino un ejercicio intelectual en el que, éste, ha perdido toda su fuerza que operaba en el alma de una colectividad.

---

(8) NIETZSCHE, Frédéric: La Naissance de la Tragédie, Ed. Gonthier, Geneve, Suiza, 1964, p. 149.



De otro lado, la aparición del teatro absurdo o de vanguardia, en este panorama que corresponde a un teatro que se individualiza y se intelectualiza de más en más, pone terminantemente en evidencia la imposibilidad de la tragedia contemporánea. El absurdo, ha dicho Bernard Dort (9), es precisamente la imposibilidad de llegar a una mitología colectiva. El tiempo de los mitos en el que teatro y colectividad era una comunión n'existe plus.

La aventura teatral de Camus, en este sentido, es más bien una búsqueda: teatro, en fin, de una época trágica pero no tragedia. Teatro moralista y humanista que, sin el sustento de mitos, no pudo alcanzar esa noción superior del teatro que pedía Artaud.

---

(9) BERNARD DORT, profesor en el Instituto de Estudios Teatrales de la Sorbona, es uno de los críticos contemporáneos franceses de teatro más importantes.



CAMUS, HOMBRE DE TEATRO

Según Morvan Lebesque, el teatro fue la gran pasión de Camus. Y es verdad. Ninguna actividad atrajo tanto su interés como el teatro, en donde desempeñó los oficios más diversos desde el de autor, director y actor hasta el de maquinista y apuntador.

La aventura teatral de Camus se inicia en 1936, en Argelia. Miembro del Partido Comunista, en ese entonces, funda el Teatro del Trabajo (Théâtre du Travail) que se propone un fin estrictamente político, engagé: "prendre conscience de la valeur artistique propre à toute littérature de masse et démontrer que l'art peut parfois sortir de sa tour d'ivoire. Le sens de la beauté étant inséparable d'un certain sens de l'humanité" (1)

Camus desarrolla, a partir de entonces, una intensa actividad teatral. Realiza numerosas adaptaciones y puestas en escena, siendo la primera la novela "Le Temps du Mépris" de Malraux. Participa, asimismo, como primer actor en una "tournée". A resultas de su ruptura con el Partido Comunista, el Teatro del Trabajo se convierte en el Teatro del

---

(1) CAMUS, Albert: Albert Camus et le Theatre en "THEATRE, RECITS, NOUVELLES", Bib. de la Pléiade, Ed. Gallimard, 1963, p. 1688.



Equipo (Théâtre de l'Equipe), un verdadero foyer del teatro y que uno de sus miembros, la actriz Blanche Balain, lo recuerda así:

"Il fallait être un peu fou, fou de théâtre, de vie, de jeu et de beauté et follement désintéressé pour entreprendre ce qui fut entrepris par l'Equipe à Alger. Je me vois encore pénétrant dans cette immense salle à demi obscure, au fond de quoi brillait la scène. La répétition était commencée. Marie Viton vint vers moi et me tira pour me présenter... Au milieu de cette animation, un jeune homme de haute taille, d'une minceur et d'une pâleur frappantes, les yeux très clairs, semblait diriger tout, comme brûlé d'une flamme intérieure: Albert Camus" (2).

Es, pues, bajo el signo de una gran pasión y amor, que Camus buscará su realización más auténtica en el teatro. En él se daba libremente, sin restricciones, con un amor desbordante y contagioso. Ser actor o director o simplemente un apuntador, era la alegría de la participación en la aventura colectiva: "je retrouve au théâtre cette amitié et cette aventure collective dont j'ai besoin et qui sont encore une des manières les plus généreuses de ne pas être seul" (3).

Camus, hombre de teatro, tenía el más alto concepto de cada uno de los oficios del teatro. Especialmente del

---

(2) Ibid., p. 1691.

(3) Ib., p. 1711.



actor de quien decía:

"L'Acteur est...le principe, l'âme incarnée du spectacle. Voir un acteur entrer dans son rôle, l'habiter, l'entendre parler de la voix même qu'on avait entendue dans le silence et la solitude, c'est la plus grande joie qu'on puisse rencontrer dans ce métier. C'est une joie que j'ai recue a plusieurs reprises, et j'ai toujours une gratitude vivante pour ceux et celles qui me l'ont donnée" (4).

La fascinación del actor, Camus la ha expresado de otro lado en "Le Mythe de Sisyphe". Junto al escritor, a Don Juan y al aventurero, el actor es uno de los héroes absurdos más característicos. Por la dimensión en que éste instala su vida. Porque representar un rol es una manera de vivir más. Meterse en la piel de unos personajes imaginarios es vivir muchas vidas en lugar de una sola, dicho de otro modo: "épuiser le champ du possible".

Según sus amigos, y quienes lo habían visto actuar, Camus era un actor nato. Recordemos sólo que, en 1944, Sartre pensó en él para el rol de Garcin en Huis-Clos y que, en cierta ocasión, en que se representaba en París Requiem pour une Nonne, reemplazó sin ninguna dificultad a un actor enfermo. El mismo confesaría una vez: "Il me semble que j'aurais pu être acteur et me suffire de ce métier".

---

(4) Ib., p. 1716.



Respecto a Camus-metteur en scene, Jean Vilar, uno de los más grandes directores de teatro en nuestros días, dijo lo siguiente:

"A deux ou trois exceptions, je crois avoir assisté à tous les spectacles d'Albert Camus. Son travail sur le Requiem m'émerveille. Pour de multiples raisons, certes. Mais celle qui m'obsède et reste encore toute fraîche dans ma mémoire, ce fut la très subtile conduite des acteurs" (5).

Camus conocerá precisamente con la adaptación y puesta en escena de Requiem pour une Nonne de William Faulkner, su consagración como Director, continuada luego con otras exitosas puestas en escena, particularmente con la de El Caballero de Olmedo de Lope de Vega, en el Festival de Teatro al aire libre de Angers.

Su trabajo como director ha sido recordado asimismo por algunos actores y uno de ellos, Pierre Blanchar, evocando su trabajo, nos recuerda una innovación que Camus introdujo en la dirección teatral: las lecturas en movimiento. Según Blanchar:

"Il commence ses répétitions par une lecture, accompagnée d'un commentaire sur les personnages: Autour d'une table d'abord, puis en

---

(5) LEBESQUE, Morvan: La Passion pour la Scene en CAMUS, Ed. Hachette, Francia, 1964, p. 179.



mouvement. Les lectures en mouvement étaient une de ses inventions. Bougez comme bon vous semble, nous disait-il, ou asseyez-vous quand vous en éprouvez le besoin. Faites ce que le texte vous inspire. Il écoutait; il regardait; il n'intervenait pas pendant l'échange de nos répliques. Il attendait que ses personnages sortent des comédiens. Il avait compris dès longtemps que le trait juste, spontanément jailli d'un interprète, est infiniment plus précieux et efficace que tout ce que cet interprète peut éventuellement reproduire d'après des indications extérieures à lui-même. Sa suprême intelligence des choses de théâtre considérait, d'autre part, que la vie d'un personnage n'est pas figée dans un texte, que sa vérité dispose d'une certaine marge où l'invention du comédien a loisir de se manifester (6).

Camus, pues, aportó una concepción de mucho interés en lo que se refiere al "jeu théâtrale" y a la dirección de actores que, indudablemente, debió haber tenido una gran influencia en la soltura y a la vez espontaneidad de sus puestas en escena. Sugerir y no imponer una conducta escénica fue, en este sentido, su gran acierto.

A todas estas facetas de Camus como un hombre de teatro completo, nos restaría añadir aquellas que se refieren casi exclusivamente a una tarea literaria: la del adaptador y autor teatral. En lo que se refiere a la primera, son numerosas sus adaptaciones y, lo más característico en

---

(6) CAMUS, A. Op. Cit. p. 1692.



esta labor, es su afán de acercarse a las obras más representativas del teatro y la novela, a aquellas que expresan o ponen en evidencia los grandes problemas de la condición humana. Camus aborda así, entre otras, las obras de Malraux, Faulkner y Dostoyevski, adaptando sucesivamente: Le Temps du Mepris, Requiem pour une Nonne y Les Possédés; y estas dos grandes obras del teatro del Siglo de Oro español: El Caballero de Olmedo y La Devoción a la Cruz.

Finalmente, queda a tratar su obra teatral propiamente dicha, a Camus-autor. Según él mismo, ésta sería una consecuencia de su labor teatral como actor y director:

"J'ai écrit pour le théâtre parce que je jouais et je mettais en scène. Ensuite, j'ai compris qu'à cause de ses difficultés même, le théâtre et le plus haut des genres littéraires. Je ne voulais rien exprimer, mais créer des personnages, et l'émotion, et le tragique. Plus tard, j'ai beaucoup réfléchi au problème de la tragédie moderne. Le Malentendu, L'Etat de Siege, les Justes sont des tentatives, dans des voies chaque fois différentes et des styles dissemblables, pour approcher de cette tragédie moderne" (7).

Aproximarse a la tragedia es, pues, una idea dominante en el teatro de Camus. En una entrevista con la revista "Paris-Théâtre" (1958), éste declaraba: "Je suis pour la

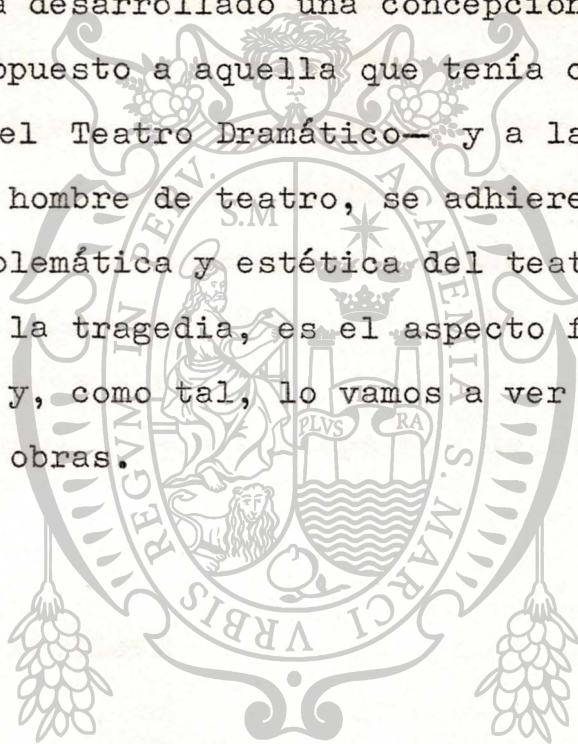
---

(7) Ib., p. 1713.



tragédie et non pour le melodrame, pour la participation totale et non pour la attitude critique. Pour Shakespeare et le théâtre espagnol. Et non pour Brecht". Es interesante esta cita, porque aclara la posición de Camus frente a uno de los más grandes dramaturgos del siglo XX, Brecht, quien, precisamente, había desarrollado una concepción del teatro —el Teatro Épico— opuesto a aquella que tenía como fundamento a la tragedia —el Teatro Dramático— y a la cual Camus, como dramaturgo y hombre de teatro, se adhiere totalmente.

La problemática y estética del teatro de Camus, en su relación con la tragedia, es el aspecto fundamental de nuestro estudio y, como tal, lo vamos a ver separadamente en cada una de sus obras.



## EL TEATRO DE CAMUS

La obra teatral de Albert Camus comprende cuatro piezas: Calígula, El Melentendido, El Estado de Sitio y Los Justos. Al lado de éstas, podemos citar una obra menor escrita en equipo: La Revuelta en las Asturias.

Igualmente que en el ensayo y la novela, las obras teatrales siguen la evolución del pensamiento de Camus y así tenemos que El Malentendido y Calígula pertenecen al período del absurdo, y El Estado de Sitio y Los Justos al período de la revuelta. En cuanto a la obra menor, ésta expresa otras inquietudes y por ser, asimismo, la primera que escribió Camus (1935), vamos a ocuparnos de ella en primer lugar.

### REVUELTA EN LAS ASTURIAS

Es una obra de juventud y de equipo. Una obra que participa de la fe del militante comunista y de su adhesión a la España Republicana. Una pieza diríamos extraña a los temas camusianos y más bien propia de un teatro político, engagé.

Jean Sicard, uno de los colaboradores más eficaces de Camus, en sus actividades teatrales de esta época, y que



participó asimismo en este "ensayo de creación colectiva", evoca del siguiente modo la forma en que fue escrita:

"Revuelta en las Asturias debía presentarse al comienzo un poco a la manera de la Commedia dell'Arte, como un borrador a partir del cual los actores debían improvisar. Pero, finalmente, la obra fue escrita por cuatro de nosotros, Camus, dos jóvenes licenciados del liceo de Alger y yo mismo. El tema, la acción, la puesta en escena fueron realizados asimismo por los cuatro durante los ensayos" (1).

Camus, debió, sin embargo, dirigir esta labor de equipo. Así lo señala el mismo Sicard, quien añade:

"En mi recuerdo, Revuelta en las Asturias permanece como la expresión de ese momento en que Camus, que no cesaba de interrogarse sobre las maneras de luchar contra la miseria humana, buscaba una forma de arte colectiva y popular de acuerdo a su doctrina política que él creía ser el comunismo" (2).

La guerra civil de España fue un catalizador de la unión y esperanza de los escritores y artistas mundiales en su lucha contra el fascismo. De uno y otro confín vinieron a España y participaron directamente como combatientes (Malraux) o realizaron una labor de apoyo a través de su obra (Vallejo y Camus).

---

(1) CAMUS, Albert: "Théâtre, Récits, Nouvelles", Bib. de la Pléiade, Ed. Gallimard, p. 1844.

(2) Ib. p. 1885.



Camus manifestó siempre una gran atracción por España. En ello, sin duda, influía su origen español por parte materna y su identificación a la sufrida y heroica pero también luminosa y hondamente humana raza del mediterráneo. Uno más entre ellos, Camus debió sentir como suya la insurrección obrera de 1934 en Asturias, precisamente en momentos en que iba a estallar la guerra civil.

La pieza presenta en cuatro actos los episodios colectivos de este momento. Desde el punto de vista de la forma dramática, lo que la distingue es su esquematismo y simplicidad. Es una obra más bien de teatro radiofónico, en la que gran parte de los acontecimientos, la sublevación de los mineros y su derrocamiento, son narrados a través de una voz en off, de una emisora.

Este hecho obedece, sin duda, a la intención de los autores de hacer lo menos personal la pieza. Es decir, sin que se note que es un autor o unos autores— el que habla sino más bien el pueblo español. Este procedimiento es, sin duda, un acierto, pues lo más interesante en la pieza es la presencia del héroe colectivo y anónimo de un pueblo que se levanta en armas contra un sistema de injusticia y explotación.



## EL MALENTENDIDO

"Si vous voulez le savoir, il y a eu malentendu. Et pour peu que vous connaissiez le monde vous ne vous en étonnerez pas".

### LE MALENTENDU

Hemos visto que el interés máximo de Camus, en lo que se refiere al teatro, es su tentativa de recrear la tragedia moderna. Esta intención se hace más evidente en la pieza "El Malentendido", donde según el mismo ha tratado de "retomar en una fabulación contemporánea los antiguos temas de la fatalidad" (1).

Antes, pues, de entrar al estudio de "El Malentendido", y a fin de situar mejor nuestra perspectiva sobre la tragedia, es necesario referirse al concepto de la fatalidad en la tragedia griega, definirla y precisar su contenido.

El pueblo griego es, tal vez, uno de los pocos que haya detenido su mirada con más lucidez respecto al estar del hombre en la tierra; pero, más que esto, a las razones desconocidas que determinan ese ser y estar del hombre en

---

(1) "El Malentendido" fue escrita en 1943 y representada, por primera vez, en París -Teatro de Mathurins- en 1944.



el azar, en medio de un orden que lo niega perpetualmente, que elige ciegamente a sus víctimas, juega con ellos y los hunde en la desgracia y el dolor. Esto es: la fatalidad o lo que los griegos llamaban la Ananke:

"Los poetas trágicos griegos afirman que las fuerzas que edifican o destruyen nuestras vidas se encuentran fuera del dominio de la razón o la justicia. Y más aún: alrededor de nosotros hay energías sobrenaturales que actúan sobre nuestra alma y la vuelven demente o corrompen nuestra voluntad, de tal manera, que nos inflingimos a nosotros mismos o a aquellos que amamos consecuencias irremediables. O bien, para emplear los términos de Tucídides, nuestras naves bogarán siempre hacia la Sicilia, aunque cada uno de nosotros se da cuenta, más o menos, que marchan a su pérdida" (2).

La ananke aparece, entonces, como la herencia irremediable del hombre, la única certeza de la condición humana. Pero es justamente a partir del reconocimiento de lo irremediable que los griegos supieron elevarse e imponer una visión heroica de la condición humana: la tragedia. Ella aportaba el valor y el heroísmo que emergía de la catarsis para hacer frente a una ciega fatalidad, hecha al capricho de lo desconocido, de los dioses.

Los griegos admitían, pues, la idea de la fatali-

---

(2) STEINER, George: "La Mort de la Tragédie, Ed. du Seuil, Francia, 1965, p. 9-10.



dad como el mecanismo mismo del destino y cuyos designios a veces pueden superar los límites de la comprensión humana por su crueldad e injusticia. Tal es el misterio trágico que los griegos advertían particularmente en la historia de Edipo:

"Edipo, el rey enceguecido por sus propias manos, sigue siendo el modelo absurdo y significativo del misterio trágico. Acosado por la divinidad, víctima de una verdadera escroquerie celeste, realiza los crímenes más odiosos: mata a su padre, se casa con su madre... todo aquello sin saberlo, ciegamente, antes de cegarse él mismo. Aquí toda responsabilidad humana parece excluida: inclusive el hybris —esta transgresión de la prudencia, este desafío a las potencias del cielo que eran la presunción de Ajax, la impietad formal de Agamenón o la intransigencia de Antígona no puede ser alegado contra él" (3).

Ahora bien, esta idea de la fatalidad —o la punición sin culpabilidad— presuponía para los griegos una culpabilidad sobrenatural. Y ésta es, en realidad, la esencia de la fatalidad griega: su relación con un orden sobrenatural, mítico, que determina el destino de los hombres de acuerdo a sus designios misteriosos, o, lo que es peor, a su simple capricho.

En "El Malentendido", o ensayo de una tragedia mo-

---

(3) DOMENACH, Jean Marie: Le Retour du Tragique, Ed. du Seuil, Francia, 1967, p. 29.



derna, vamos a ver de qué modo ha sido transcrito este tema de la fatalidad.

### EL MALENTENDIDO.- LA HISTORIA

En medio de un país inhóspito, una joven --Martha-- y su anciana madre, administran una posada o suerte de "huisclos" infernal. Las dos mujeres, en efecto, han puesto en marcha un mecanismo diabólico a fin de escapar de este lugar: a los viajeros ricos los narcotizan, los despojan y luego los echan al río.

Una noche, sin embargo, se presenta un desconocido a la posada. Se trata de Jan, el hijo que vuelve después de una ausencia de 25 años, para compartir su felicidad y riqueza con su madre y hermana.

Con una intención y curiosidad muy comprensible por acercarse a un mundo y a unos familiares, que hace mucho tiempo no ha visto, Jan decide tomar una habitación en la posada sin darse a conocer. María --su mujer-- insiste en que lo haga inmediatamente. Un extraño temor y funestos presagios la asaltan: "Desconfío de todo desde que he entrado a este país donde busco en vano un rostro feliz...Partamos, Jan, aquí no encontraremos la felicidad". Jan está decidido, sin embargo, a "jouer la comédie". De su parte, Martha y su



madre ejecutarán lo irremediable. El malentendido se ha cumplido. Los tres han sido víctimas de un destino que, al final, se ha manifestado en su faz más cruel. En la dimensión del misterio trágico que es la muerte de Jan y el suicidio de la madre y Martha.

El esbozo de esta historia está incluido en la novela "El Extranjero", bajo la forma de un relato que el protagonista, Mersault, había leído en un viejo periódico: "De**ber** haber leído esta historia millares de veces. Por un lado era inverosímil. Por otro, natural. De todos modos, encontraba que el viajero se lo había merecido un poco porque no hay que jugar nunca" (4).

La relación que podamos establecer respecto a la inclusión de una historia en otra, es significativo en más de un aspecto. En primer lugar, porque ambas —el relato y la obra teatral— corresponden a un mismo período y aspecto de la obra de Camus: el del Absurdo. Y luego, porque sus protagonistas principales —Mersault y Martha— son, asimismo, sus representantes más característicos.

Respecto a la obra en sí misma, su aspecto más importante es, sin duda, su marcado simbolismo. En "El Malen-

---

(4) CAMUS, Albert: L'Etranger en "Théâtre, Récits, Nouvelles", Bib. de la Pléiade, Ed. Gallimard, Francia, 1963, p. 1180.



tendido", tanto el escenario como los personajes, tienen un trasfondo simbólico evidente. Uno y otros simbolizan o son imágenes del envers y el endroit de la condición humana. De ahí mismo que la estructura de la pieza va a configurarse en dos planos y en dos situaciones bien definidos, es decir, en torno a la temática camusiana y a su correspondiente dramaticidad (5).

La importancia del escenario en que transcurre una historia es, a veces, decisivo. Recordemos el caso de Wuthering Heights (Cumbres Borrascosas) de Emily Bronte. En esta obra observamos cómo la pasión y el odio de Heathcliff se compenetran de la aridez y tragicidad del paisaje circundante. Igualmente en "El Malentendido", el escenario —"ce lieu clos et épais où le ciel est sans horizon" hará más sugerente este drama de la soledad y abandono del hombre frente a un universo sin significado y sin sentido. Absurdo en una palabra.

De otro lado, el paisaje de "El Malentendido" se interioriza asimismo y deviene el mismo carácter de los personajes. Particularmente en Martha, obsesionada por la presen

---

(5) En realidad, se puede decir que toda la obra de Camus es un drama. Drama en el sentido de oposición, tensión, entre dos ideas, fuerzas, etc.



cia agobiante de un país sombrío:

"!Ah, madre! Cuando hayamos reunido mucho dinero y podamos dejar estas tierras sin horizonte, cuando abandonemos tras de nosotros esta posada y esta ciudad lluviosa y olvidemos este sombrío país, el día que estemos al fin ante el mar conque tanto he soñado, ese día me verá sonreír. Pero hace falta mucho dinero para vivir libres ante el mar. Por eso no hay que tener miedo de las palabras. Por eso hay que ocuparse del que va a venir. Pues si él es lo bastante rico, mi libertad quizá comience con él".

En este personaje, la violencia de su revuelta estéril y nihilista, se realiza en un acorde estrecho con un paisaje inhóspito, árido. De ahí que, uno y otro —escenario y personaje— se complementen para darnos una visión desesperante de la condición humana.

Jan, al contrario, es un personaje que simboliza el endroit, la felicidad y el amor, que se han realizado en otro paisaje, en un lugar donde "La primavera le anuda la garganta a uno y las flores estallan por millares". De ahí mismo que la actitud de Jan corresponda al de un humanismo que busca su realización en la solidaridad: "Un hombre necesita la felicidad, es cierto —dice Jan— pero debe encontrar también su definición. Y yo imagino que volver a encontrar mi patria, hacer felices a todos aquellos que amo, me ayudará a ello".



"El Malentendido" es, pues, en primer lugar, una pieza simbólica y este aspecto, inscrito dentro de un universo trágico, es tal vez el más importante de la obra. Es, asimismo, bajo el simbolismo que el personaje de Martha aparece como la encarnación de un nihilismo contemporáneo nacido de una desesperanza equívoca, respecto a la condición humana. Martha y Calígula son, en este sentido, los personajes que encarnan las fuerzas destructoras del fascismo, la actitud antihumana a fuerza de negar el hombre, y al que Camus opondría la actitud del verdadero hombre rebelado, aquel que buscaba contrariamente: "afirmar la justicia para luchar contra la injusticia eterna, crear la felicidad para protestar contra el universo de la desgracia".

#### LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

"El Malentendido" es una obra que ha sido construida siguiendo, en lo general, una concepción clásica de la tragedia. Obsérvese así el cumplimiento de las tres unidades y asimismo el cumplimiento de los rasgos característicos de los héroes trágicos en los personajes de "El Malentendido", la obstinación, de un lado; y del otro, la ceguera en presentir la catástrofe, pese a que ella, como en el caso de Jan, le es recordado insistentemente.



Es sólo en lo referente al lenguaje que Camus se ha apartado de la forma clásica. Y esto es comprensible. El lenguaje de la tragedia contemporánea no puede ser el mismo de las tragedias clásicas. El Woyzeck de Büchner puso esto en evidencia, estableciendo la diferencia entre el lenguaje poético y el lenguaje en prosa de la tragedia contemporánea. A parte esta característica, el estilo del lenguaje de "El Malentendido" es simple y severo.

Sin embargo, el elemento trágico más relevante en la pieza, es el de la fatalidad o malentendido en cuanto a su cumplimiento inexorable y al absurdo de su esencia. A María, desesperada por la muerte de Jan y que se interroga sobre la demencia de un mundo sin sentido, Martha le responde: "Sólo ahora estamos en el orden... Tienen que comprender que ni para él ni para nosotros, ni en la vida ni en la muerte, no hay ni patria ni paz...Pues no se puede llamar patria a esta tierra espesa, privada de luz, donde uno está alimentando animales ciegos".

El enfrentamiento de estos dos personajes da motivo a un climax trágico, al final del cual no queda más que el silencio. El silencio de un mundo donde el hombre clama y no hay Dios que responde. María clama en un grito final: "!Dios mío! !No puedo vivir en este desierto! A tí te hablaré y sabré encontrar las palabras. A tí me encomiendo. !Tened piedad de mi, vuélvete a mi! !Oyeme, Señor, dame tu mano! !Ten

piedad de los que se aman y están separados!

Aparece, entonces, ese personaje extraño —el viejo sirviente— que ha pasado hasta ahora sólo como una sombra. Sin hablar, Aparece y dice dirigiéndose a María: Me ha llamado? Desesperada ésta contesta: "No lo sé. !Pero, ayúdeme, porque tengo necesidad de ayuda. Por piedad, ayúdeme!". A lo que el viejo sólo contesta con un NO categórico. Aquí debemos referirnos nuevamente al simbolismo de la obra. Quién es este misterioso personaje? Algunos críticos han afirmado que este personaje podría simbolizar un Dios hierático, insensible al dolor humano.

Cierta o no esta observación —Camus negaba enfáticamente toda alusión simbólica al respecto— el hecho es que "El Malentendido" termina a manera de un grito desesperado de angustia y soledad metafísica.

De la historia de "El Malentendido" deducimos que, el destino del hombre, depende siempre de designios misteriosos, absurdos. Y desde este punto de vista, el mecanismo del malentendido, como el del ananke de los griegos, es el conjunto de fatalidades que pesan sobre la condición humana. La variante radica en que, en la tragedia griega, hay una referencia a la fatalidad como equivalente a intervención de lo divino y en el malentendido, no. Éste excluye a Dios, o a los dioses. El malentendido es la tragedia sin



dios, sin mito, y por eso precisamente su contradicción esencial. En el malentendido existe la fatalidad, pero no lo trágico en el concepto griego, es decir, la respuesta heroica del hombre frente a su destino, el "TODO ESTÁ BIEN" de Edipo, después de su cruenta aventura y la liberación metafísica que debía haber provocado esta visión en el pueblo griego. La tragedia griega es una reconciliación del hombre con el mundo; el malentendido un divorcio. Por eso, se ha dicho que la tragedia contemporánea significa el paso de la tragedia de lo absoluto a la tragedia del absurdo.

Luego, cuando Camus dice que "El Malentendido" ha retomado los temas antiguos de la fatalidad en una fabulación contemporánea, hay que entender esto en cuanto se refiere a la desacralización como característica de nuestra época y que Camus toma como fundamento del malentendido. En segundo lugar, como otro tema característico de nuestro tiempo y que Camus pone en evidencia en "El Malentendido", hay que señalar el tema de la incomunicabilidad. Mismo aún si la crítica sólo se refiere veladamente a ella, a nosotros nos parece que "El Malentendido" muestra, también, el drama de la incomunicabilidad.

Jan es una víctima del malentendido, debido precisamente a su imposibilidad de encontrar las palabras: "Basta encontrar las palabras, dice. Acabaré por encontrar las



palabras que arreglarán todo...Haced que pueda encontrar-  
las". Pero es, en Martha, en quien se encuentra más eviden-  
te este drama de la incomunicabilidad. Agobiada por una vi-  
da absurda, por una frustración total, Martha ha levantado  
una muralla entre ella y el resto de los hombres, entre e-  
lla y el mundo: "Que se cierren las puertas alrededor de mí"  
dice categóricamente. Su único tipo de relación humana es el  
de la complicidad que comparte con su madre. Aparte ésta, to-  
da nueva posibilidad de comunicación o relación con otras  
personas es cerrada brutalmente. De ahí que, en las escenas  
en que trata con Jan, observemos un rechazo y dureza por e-  
vitar que el otro se acerque a ella, penetre en su intimi-  
dad, en su mundo encerrado en un egoísmo y revuelta estéri-  
les a causa de su nihilismo.

El tema de la incomunicabilidad, de otro lado, pro-  
porciona a Camus la justificación de su pieza. El mismo Ca-  
mus reconoce que, "El Malentendido", es una visión muy pesi-  
mista de la condición humana, provocada tal vez por las cir-  
cunstancias en que fue escrita "en 1943, en medio de un país  
acorralado y ocupado, lejos de todo aquello que yo amaba".  
Pero que, pese a todo eso, la pieza no es enteramente nega-  
tiva, si se considera que ella entraña una moral de la sin-  
ceridad, ya que en "un mundo injusto o indiferente, el hom-  
bre puede salvarse a él mismo, y salvar los otros, por el u-



so de la sinceridad más simple y de la palabra más justa".

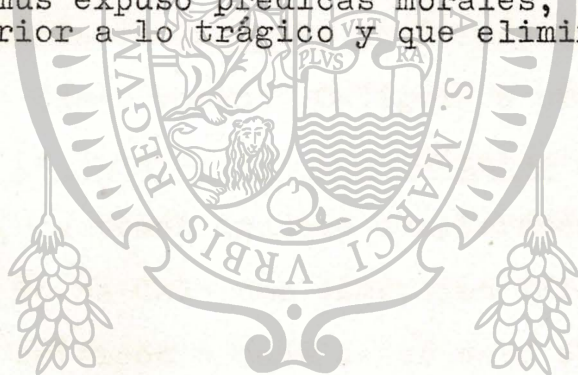
Si Jan hubiese dicho, continúa diciendo Camus, "Soy yo, he aquí mi nombre", todo hubiese sido distinto y la tragedia se hubiese sido evitada. Esta indicación sobre la moral de la pieza supone, sin embargo, otra contradicción en su intento de hacer tragedia, ya que ésta excluye todo intento de explicación o justificación respecto al haber seguido una u otra conducta, haber hecho una u otra cosa. Lo trágico supone, fundamentalmente, reconocer los designios misteriosos de un orden inexplicable.

Como conclusión a esta antitragicidad en el teatro de Camus —que no es tanta su responsabilidad sino el de nuestra época— citaremos el comentario del escritor francés Pierre-Henry SIMON al libro de J.M. DOMENACH: "El Regreso de lo Trágico". Y mismo si su cita parecerá un poco larga, la hacemos por considerarla imprescindible, en apoyo de nuestra tesis sobre el teatro de Camus y la problemática de la tragedia contemporánea:

"En el ambiente a la vez dramático y ateo del siglo XX, los existencialistas franceses esclarecerán a su vez, contra todas las formas del optimismo cristiano, burgués o marxista, el lado tenebroso del destino individual y su proyección de angustia sobre la historia: Malraux pedirá a la aventura, luego a la revolución, luego al arte, los exorcismos sublimes, pero finalmente impotentes contra el escándalo de la muerte; Sartre y Camus tomarán como



punto de partida del discurso filosófico y de la creación literaria la evidencia del absurdo y la elección de la revuelta. Sin embargo —queja característica— J.M.DOMENACH les reprochará de haberse detenido en el camino, de no haber osado asumir plenamente lo trágico y, por consecuencia, de haber fracasado en dotar al teatro de una auténtica tragedia moderna. Apresurados y horrorizados por el carácter inhumano de un siglo que producía el mundo concentracionario, inventaba el genocidio y despertaba la tortura, ellos se inclinaron, tal vez demasiado pronto, a ofrecerse en auxilio del hombre, a darle confianza en su razón y en su aventura. Sartre, imponiendo el marco racional de una necesidad dialéctica a la contingencia de la historia, y Camus eligiendo la revuelta humanista y reponiendo los héroes en la vía de las buenas almas. Así, en los decorados y en lo patético del drama, Sartre debatió conceptos de psicología y de ideología, y Camus expuso prédicas morales, todo ello exterior a lo trágico y que elimina la tragedia".



CALIGULA

"Pour vivre dans la vérité,  
joue donc la comédie"

Albert Camus

Calígula es la primera obra teatral de Camus. Fue escrita en 1938 y representada, por primera vez, en 1945, en París. Su estreno, a la vez que revelaba una gran obra de teatro, fue, asimismo, la revelación de uno de los más grandes actores franceses: Gerard Philippe, quien precisamente tenía el rol de Calígula.

La historia de Calígula está inspirada directamente de la vida del César romano Calígula a través de la versión de Suetone: La Vida de los Doce Césares (Libro II). Camus, sin embargo, ha transfigurado completamente el personaje de Calígula y le ha dado una dimensión filosófica que ha llevado a muchos críticos a considerar esta obra como una expresión del teatro existencialista. Camus negaba esto y admitía que si hay una filosofía en la obra, ésta es simplemente la de: "Los hombres mueren y no son felices".

Sin negar el aspecto interesante que significaría el estudiar Calígula, bajo su problemática filosófica, nosotros hemos decidido estudiarla bajo una faceta no realizada hasta ahora: el de su aspecto pirandelliano.



Teatro en el teatro o juego pirandelliano, Calígula es una obra que va a inscribirse en "el gran teatro del mundo" como la representación de una comedia, o mejor de una farsa trágica.

Hasta antes de la muerte de Drusilla, la hermana y amante de Calígula, la vida en el Imperio romano transcurría normalmente. Pero arriba este hecho y aquel orden será quebrado para siempre. El Emperador huye del palacio, desaparece. Y cuando vuelve después de varios días, no es el mismo. Ha sufrido una total transformación. Los patricios piensan que la causa de este cambio es la muerte de Drusilla. Se equivocan. Calígula est touché d'un desespoir plus profond: " Que de historias -dice- por la muerte de una mujer! Pero no es eso. Creo acordarme, es verdad, que hace unos días, una mujer que yo amaba, murió. Pero, qué es el amor? Poca cosa. Esa muerte no es nada... sólo es la señal de una verdad difícil de descubrir y pesada de llevar.. Los hombres mueren y no son felices.

Calígula ha tomado conciencia, por primera vez y en todo su horror, de la verdad inmanente a la condición humana: la muerte. Es a partir de esta revelación que el pondrá en ejecución una brutal y derisoria representación. Si el absurdo es la ley del mundo -como lo acaba de descubrir el mismo- él querrá que esta verdad la descu-



bran asimismo todos los hombres. Pero ellos viven ignorándolo. Se trata, entonces, de despertarlos de su sueño. Hacerlos vivir en la realidad. Y qué mejor medio que el teatro para conseguirlo? Comienza así el reinado del Emperador-actor, Calígula, un tanto semejante a aquel de Hamlet.

Calígula -la obra- se nutrirá de toda la carga anecdótica en horrores y violencias de que está llena la vida de los Césares romanos y particularmente de este emperador para darnos una visión exacerbada de lo que podría provocar le desespoir de vivre dans un monde qui n'as pas de sens. Es verdad que de una historia a otra -de la real de Calígula transmitida por Suetone a la de Camus- ha habido una total transformación. Camus le ha dado a su Calígula una dimensión metafísica, casi ideal para ser un personaje verdadero como lo son, por ejemplo, los reyes del teatro de Shakespeare. Y es que la presencia del autor -rasgo asimilable a todas las obras teatrales de Camus- en el plano filosófico, del pensamiento, es tal vez demasiado evidente. Los personajes del teatro aparecen demasiado tallados por esa excesiva tendencia a la reflexión.

Aparte esta objeción al teatro de Camus, hay aspectos en él que actúan como un contrapeso a la presencia del pensador y que vienen indudablemente del hombre de teatro. Tal la dimensión pirandelliana que tiene esta obra.



La concepción del mundo, como un teatro en el que los hombres se mueven como actores (o marionetas) de un drama, cuya esencia es desconocida, ha sido casi una constante en los pueblos más diversos. El teatro, en este sentido, es casi una identificación con el sentido misterioso del destino de los hombres. La relación Dios y hombre-creador y personaje, se identifican, asimismo, en una suerte de cosmogonía. En la obra de Camus, aparece igualmente esta idea. Calígula admite, veladamente, que si el orden del mundo es absurdo es porque tal es el designio de una divinidad: "No se comprende el destino y es por eso que me he hecho destino. Yo he tomado el rostro estúpido e incomprensible de los dioses".

De ahí que Calígula busque su proyección en la dimensión pirandelliana del teatro (lo que equivale a decir de la vida). Su poder -el privilegio del poder como aquel de la creación consiste precisamente en disponer del destino de los demás, hombres o personajes reales o ficticios- le abre inmensas posibilidades de libertad para instaurar un espectáculo cuyo demiurgo sea él. A Caesonia -su amante favorita- la invita a participar a "una fiesta sin medida, a un proceso general, al más bello de los espectáculos. Y necesito gente, espectadores, víctimas y culpables". Calígula piensa que todo no es más que una comedia. Y que sólo



quien ha descubierto esta verdad, vive realmente. Vivir es tomar conciencia de la derisión de esta representación, que los dioses-metteurs en scene conforman a su ceguera. En algún momento Calígula como Hamlet, han tomado conciencia de ella. Y para que los otros la descubran il faut faire agir le théâtre.

Uno de los patricios dice de Calígula: "Es un comediante". Y efectivamente él se comporta en tanto que tal. Su conducta es una constante simulación. En una escena con el joven poeta Scipion -cuyo padre ha sido asesinado por las órdenes del César- éste le increpa: "Oh, el monstruo! El infecto monstruo. Otra vez has actuado. Acabas de representar, eh? Y Calígula admite: "Es cierto lo que dices. He representado"".

Pero no es solamente une simulation dans le jeu sino que el empeño de Calígula es, inclusive, el de montar una representación dirigida por él mismo y en complicidad de Caesonia y Helicón. Una de las escenas de esta representación es la que sucede en el acto III de la pieza. Esta escena tiene, de otro lado, una gran similitud con la que Hamlet monta en complicidad con los actores del circo. Calígula y Hamlet tienen la misma pasión por el teatro. Este es un medio insuperable para asistir al espectáculo de la vida, en tanto que sus protagonistas y metteurs en scene. Y por



el que ambos esperan revelar el absurdo y la derisión de la condición humana.

La escena que Calígula ha dispuesto semeja una parada de feria. En el centro hay un dosel, ante el cual sobre un pequeño estrado se encuentran Helicón y Caesonia. Unos cimbaleros se hallan a uno y otro lado. Dispuestos como espectadores aparecen los patricios y el joven Scipión. Helicón anuncia:

"Acercaos, acercaos...Una vez más los dioses han bajado a la tierra. Cayo, César y dios, apodado Calígula, les ha prestado su forma humana completa. Por favor especial al bendito reinado de Calígula, los secretos divinos se ofrecen a todos los ojos".

Y Caesonia, a su vez:

"Acercaos, señores! Adorad y presentad vuestro óbolo. El misterio celestial se pone hoy al alcance de todas las bolsas".

Y Helicón continúa:

"Una impresionante reconstrucción, una realización sin precedente. Los majestuosos decorados de la majestad divina traídos a la tierra, una atracción sensacional...El destino mismo en su marcha triunfal. Aproximaos y con templad".

Helicón finalmente tira el tapiz y Calígula ataviado como una grotesca Venus, aparece sobre un pedestal y dice



en tono amable:

"Hoy soy Venus".

La farsa grotesca continúa luego con una ceremonia que tiende a acentuar, aún más, la derisión y el ridículo de los patricios obligados a asistir a la representación de algo que, en el fondo, es su propia vida.

Caesonia anuncia el comienzo de la ceremonia:

"La adoración comienza. Prosteraos...y repetid conmigo la oración consagrada a Calígula-Venus:

Diosa de los dolores y de la danza

Los patricios se arrodillan y repiten en coro:

Diosa de los dolores y de la danza Estas "oraciones"

indican el cuidado especial que ha puesto Calígula al efecto de montar su representación, desde el texto hasta la puesta en escena. Nada está dejado al azar, como sucede igualmente en la famosa escena de la reconstrucción del crimen del padre de Hamlet, en la obra de Shakespeare. La representación se propone en este sentido -como ya lo hemos señalado- revelar a los patricios -a los hombres en general diríamos- la derisión y el absurdo de su situación. La farsa los reduce a una suerte de marionetas grotescas sometidas al capricho, al juego, del destino que, en este caso, se ha propuesto ejercer Calígula.



El ceremonial continúa y las "oraciones" están cada vez más llenas de la lucidez que, Calígula, quisiera instaurar:

"Instrúyenos de la verdad de este mundo que consiste en no tenerla...Y concédenos la fuerza de vivir a la altura de esta verdad sin igual",

pero a la vez de un humeur negro, cruel:

"Cólmanos de tus dones, esparce sobre nuestros rostros tu imparcial crueldad, tu odio objetivo; abre sobre nuestros ojos tus manos llenas de flores y crímenes".

"Acoge a tus hijos extraviados. Recíbelos en el desnudo asilo de tu amor indiferente y doloroso. Danos tus pasiones sin objeto, tus dolores irracionales y tus goces sin porvenir".

.....  
"Tú, tan vacía y ardiente, inhumana, pero terrenal, embriáganos con el vino de tu equivalencia y sácianos para siempre en tu corazón negro y salino".

Cuando los patricios han terminado de repetir esta última frase, Calígula, inmóvil hasta entonces, resopla y dice con voz estentórea:

"Concedido, hijos míos, vuestros votos serán acogidos".

En otra ocasión, a altas horas de la noche, Calígula ordena que los patricios comparezcan. Dos de ellos aparecen conducidos por dos guardias. Ambos están aterrorizados.



Temen por su vida. De pronto se escucha una extraña música, áspera, de sistros y címbalos. Los patricios callan y miran. Calígula en túnica corta de danzarina, con flores en la cabeza, aparece como una sombra chinesca tras la cortina del fondo. Da algunos ridículos pasos de danza y desaparece. Inmediatamente después, un guardia dice con voz solemne: "El espectáculo ha terminado".

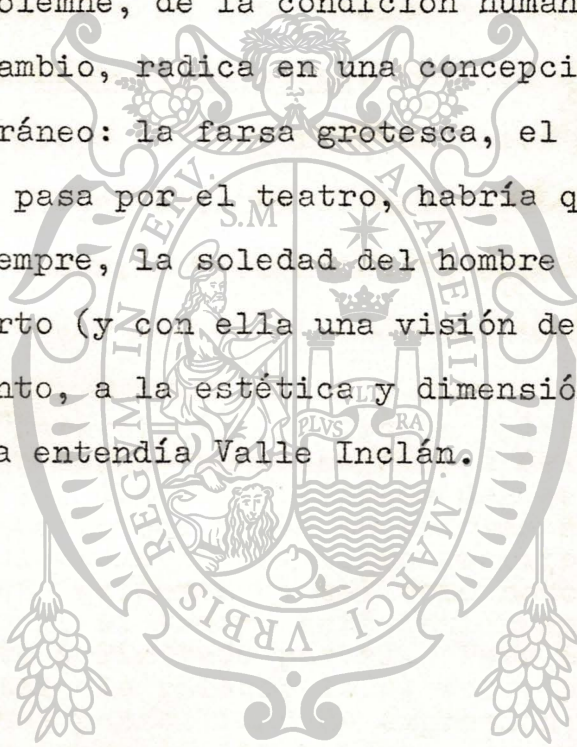
Estas dos últimas escenas ponen de manifiesto hasta qué punto es importante insistir sobre el rol del teatro en esta pieza de Camus. Ello puede explicarse por dos razones. Una que vamos a llamar la experiencia teatral y que consiste en que tanto Shakespeare como Camus fueron hombres de teatro completos, es decir, actores, autores y directores. Esta experiencia influye, sin duda, en la construcción dramática de sus obras -en Camus se hace esto más evidente en El Estado de Sitio- y en una constante teatralización de su universo creador.

La segunda razón, que llamaremos la verdad teatral, puede ser producto de la primera y a la vez su constatación en una visión que toma al teatro como espejo -o double- de la vida. O al revés. A la certeza de que los hombres se mueven en un inmenso -o diminuto- escenario cuyas leyes son las del teatro. Es decir, un fatum -estaba dicho- que anticipa inexorablemente el destino de cada uno, en tanto que persona



je de su propio drama, o más bien del drama que otro ha escrito para nosotros, y que, a su turno, terminará cuando caiga el telón final.

La visión teatral de Shakespeare difiere fundamentalmente de la de Camus, en cuanto ella entraña una concepción trágica, solemne, de la condición humana. La visión camusiana, en cambio, radica en una concepción muy propia del teatro contemporáneo: la farsa grotesca, el Esperpento. Luego que Calígula pasa por el teatro, habría que aceptar, de una vez para siempre, la soledad del hombre sin dios. La tragedia ha muerto (y con ella una visión del mundo) para dar paso al Esperpento, a la estética y dimensión goyesca del teatro tal cual la entendía Valle Inclán.



"EL ESTADO DE SITIO" O EL ENSAYO DE UN  
TEATRO TOTAL

La historia de la puesta en escena contemporánea es la tentativa, de un lado, por liberar al teatro de la sujeción a la palabra, a la literatura; y de otro lado, instaurar el reino del Metteur en scene, como el demiurgo del arte teatral en detrimento del autor literario. Antonín Artaud, quien es talvez el que está en el origen de la gran revolución del teatro, decía, refiriéndose al espectáculo del teatro Balinés:

"La revolución del teatro Balinés ha consistido en darnos una idea física del teatro y no verbal, donde los límites del teatro son todo aquello que puede ocurrir en escena, independientemente del texto escrito, mientras que en Occidente, y tal como nosotros lo concebimos, el teatro está íntimamente ligado al texto y limitado por él. Para el teatro Occidental la palabra lo es todo, y sin ella no hay posibilidad de expresión; el teatro es una rama de la literatura, una suerte de variedad sonora del lenguaje" (1).

Es evidente que la concepción de un "teatro literario" es más bien propia de una colectividad en el que ha ido afirmándose, de más en más, los elementos de un sistema y pen

---

(1) ARTAUD, Antonin: Oeuvres Completes, Tome IV, Le Théâtre et son Double, Ed. Gallimard, Francia, 1964, p. 82.



samiento racionalistas, de reflexión, y que ha perdido todos los elementos metafísicos con los que se expresaba en su inicio, cuando el teatro era una conjunción de la danza, la pantomina, el gesto, la música, es decir, el teatro total.

Eran todos estos elementos, los que contribuían a darle al teatro ese carácter cósmico en el que las fuerzas oscuras del instinto y el misterio del destino humano se exorcisaban en medio de una ceremonia que participaba de lo religioso y de lo metafísico.

Tal fue el teatro griego en sus comienzos y tales algunos teatros como el Balinés y las danzas ceremoniales de los Taruhumaras, en México, que Artaud estudió y tomó como base para elaborar su estética revolucionaria en "El Teatro y su Doble".

Artaud señala que la palabra es el lenguaje propio de la literatura. Y que el teatro, como la pintura, la música, debía tener su lenguaje propio:

"Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que pide ser ocupado materialmente y se le permita hablar su propio lenguaje concreto".

"Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer primero los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto que los pensamientos que



expresen escapen al dominio del lenguaje hablado" (2).

El lenguaje propio del teatro es, pues, para Artaud, aquel que, sin desdeñar completamente la palabra, se realiza en todo aquello que puede manifestarse y expresarse materialmente en la escena -es decir, lo plástico- y que se dirija primero al espíritu como la palabra. Lo plástico, a su vez, creará la poesía del espacio:

"Esta poesía, muy difícil y compleja, reviste múltiples aspectos: en primer lugar, aquellos que corresponden a los medios de expresión utilizables en escena, como música, danza, plástica, pantomina, mímica, gesticulación, entonación, arquitectura, iluminación y decorado".

"Una forma de esta poesía en el espacio -además de la que puede crearse combinando líneas, formas, colores, objetos en estado natural, elementos comunes a todas las artes- es la del lenguaje-signo. Y permítaseme hablar un instante de este otro aspecto del lenguaje teatral puro, que no necesita de la palabra: un lenguaje de signos, gestos y actitudes que tienen un valor ideográfico, como el de ciertas auténticas pantominas" (3).

En este sentido, hoy día se habla, inclusive, de "escritura dramática" y de "escritura escénica", para distinguir al texto literario de la puesta en escena. Roger Planchon, uno de los directores franceses de vanguardia más importantes y sostenedor de esta tesis de las 2 escrituras, año

---

(2) Ibid. p. 45.

(3) Ib. p. 47.



de que la segunda ha progresado más rápido que la primera durante los últimos 50 años, lo que explicaría la crisis del teatro contemporáneo, que no dispone de textos modernos adaptados a las nuevas formas escénicas.

Esta afirmación es evidente si consideramos, sobre todo, las tendencias de la puesta en escena de vanguardia como las que realizan: en París, el argentino Jorge Lavelli; en Londres, Peter Brook, y sobre todo el Living Théâtre que dirigen los judíos americanos Julien Beck y Judith Malina, así también como en los Happening, teatros en los cuales lo plástico es el elemento capital y éste es y resume la poesía de los sentidos y del espacio que preconizaba Artaud. En estos teatros asimismo, el actor y su expresión corporal son de una gran importancia y se imponen sobre el texto escrito.

Esto podemos verlo precisamente en la puesta en escena que hace el Living Théâtre del Antígona de Bertolt Brecht: en ella, lo que se imponía al espectador era el movimiento plástico, fuertemente sensual de los actores, sus desplazamientos, sus gestos y gritos. Había, evidentemente, el texto del Antígona de Brecht, pero éste pasaba inadvertido, en segundo lugar, ante la fuerza arrolladora del lenguaje plástico, visual que caracteriza, sin duda, a las puestas en escena del Living Théâtre.



Artaud está, pues, en el origen de esta nueva concepción de la puesta en escena -el teatro total- que apela a todas las formas de expresión dramática, para hacer sentir mejor su función catártica y que, de otro lado, tomará también su fundamento en otros ensayos de Artaud reunidos, asimismo, en "El Teatro y su Doble": "El Teatro de la Crueldad" y "El Teatro y la Peste".

Es indudable que Artaud estaba obsesionado por la idea de la vuelta del teatro a sus orígenes, no sólo en lo que se refiere a su forma y lenguaje plásticos, sino también al estado de simbiosis, compenetración íntima, de teatro y hombre, ceremonia y hombre:

"Hacer esto, unir el teatro a las posibilidades expresivas de las formas, y a todo aquello que es gestos, ruidos, colores, movimientos, etc., es llevarlo de nuevo a su forma primitiva, restituirle su aspecto religioso y metafísico, reconciliarlo con el universo" (4).

Esta vuelta significaría que el teatro debía asumir su función de ceremonia en la que el hombre debía participar íntimamente. Comunión íntima que, en todo caso, excluía la noción de espectador pasivo. Para Artaud, el misterio del teatro consiste en la participación directa, violenta, del hombre con las fuerzas oscuras del instinto, de los mitos,

---

(4) Ib. p. 84.



para salir purgado, curado del terror metafísico que sobrecoge y ha sobrecogido a los hombres de todas las edades y pueblos.

Es, precisamente, bajo la influencia de esta idea que Artaud configura su tesis sobre "El Teatro de la Crueldad". La palabra "crueldad", no nos equivoquemos, no significa, para Artaud, lo que se entiende de ella en el sentido estricto de la palabra:

"La palabra crueldad debe ser tomada en el sentido amplio, y no en el sentido material y mezquino que se le da habitualmente" (5).

El teatro de la crueldad debía ser aquél que provoque una reacción en el espectador, que lo saque de su tranquilidad y pasividad y lo ponga en contacto con las fuerzas desconocidas que actúan sobre la vida. Cruel, porque él descorre velos y nos revela verdades y certidumbres que nostros tenemos más bien tendencia a evadir y no a afrontar. Cruel porque, a través de él, el hombre tomará contacto con su verdad más íntima, la verdad de la condición humana. Teatro de la crueldad en fin porque es revelación y todo lo contrario de un teatro de diversión, de evasión.

Para Artaud, "todo lo que actúa es crueldad. Y es bajo esta idea, llevada a su paroxismo, que el teatro debe re-

---

(5) Ib. p. 120.



novarse". Ahora bien, ninguna otra idea que la de la peste puede crear este paroxismo. De ahí que Artaud haya establecido la relación entre la Peste y el Teatro. La peste va a proporcionarle a Artaud las imágenes violentas y crueles que el teatro debería asimismo alcanzar a fin de recuperar su función catártica:

"Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual (que, de otro lado, solo puede ejercer todo su efecto permaneciendo virtual) e impone a las colectividades una actitud heroica y difícil" (6).

O sea, como anota Guy Dumur:

"Ce qu'Artaud nomme théâtre de la cruauté est peut-être celui dont rêvaient tous les metteurs en scène de son temps. De Craig à Piscator, de Baty a Meyerhold, les meilleurs d'entre eux ont imaginé qu'ils pourraient trouver cette thérapeutique de l'ame, qui ne saurait se contenter d'un texte et d'acteurs pour le dire, mais réclame un démiurge. Le metteur en scène du XXe. siècle ne veut plus être un décorateur, même tout puissant, ni l'interprete obéissant des volontés d'un auteur. Il réclame pour son art...une autonomie qui l'engage au-delà de son travail d'enssembler et fasse de son spectacle la manifestation de sa sensibilité et de sa morale. A la tête d'un art nouveau.....le metteur en scène pense qu'il va pouvoir retrouver ce théâtre théâtral, cet art total" (7).

---

(6) Ib., p. 34.

(7) DUMUR, Guy, Echecs et Réussites du Théâtre Contemporain, en HISTOIRE DES SPECTACLES, Encyclopédie de la Pléiade, Ed. Gallimard, Francia, 1965, p. 1316.

Jean Louis Barrault es, sin duda, de los directores franceses contemporáneos, uno de los discípulos más fervientes de Artaud. Recordemos que el mismo dice que Le Théâtre et son Double es "el libro de teatro más importante escrito durante los últimos cincuenta años". Ahora bien, Barrault estaba justamente viendo las posibilidades de adaptar al teatro el Journal de l'Année de la Peste de Daniel de Foe, cuando conoce a Camus y lee su novela La Peste. Esta circunstancia establece un encuentro de dos hombres de teatro que, indudablemente, tenían puntos comunes en cuanto al teatro y a la puesta en escena. A instancias de Barrault, Camus escribe El Estado de Sitio, como una tentativa de teatro total:

"No se trata de una pieza de estructura tradicional, sino de un espectáculo cuya ambición declarada es mezclar todas las formas de expresión dramática, desde el monólogo lírico hasta el teatro colectivo, pasando por el mimo, el diálogo simple, la farsa y el coro"  
(8).

#### EL ESTADO DE SITIO.- LA OBRA

El Estado de Sitio marca, en primer lugar, la transición del teatro del absurdo a aquel de la revuelta. La transición de los antihéroes del absurdo a los héroes de la soli

---

(8) Texto que figura en la presentación de la pieza.



daridad. Diego, el héroe de "El Estado de Sitio", es, en este sentido, la realización y la mise en lumière de este tipo de héroe camusiano.

Desde el punto de vista formal, la obra es una pieza dramática, cuya concepción recuerda los Autos Sacramentales (9). Camus utiliza personajes alegóricos para ilustrar la historia de su pieza. El procedimiento de utilizar personajes abstractos, como el Alma, el Entendimiento, en los Autos Sacramentales, es el mismo en El Estado de Sitio, donde aparecen personajes como: la Peste y Nada. De otro lado, el movimiento del diálogo y acción propios del gran teatro español es, asimismo, utilizado por Camus a través de escenas cortas, distribuidas en lugares diferentes, cortadas por frecuentes entradas y salidas.

A fin de que la historia tome un aspecto de fábula y sea a la vez una alusión directa a los sucesos actuales, la ciudad asolada por la Peste será el pueblo español de Cádiz. Hemos señalado cómo, según Camus, en la fabulación con

---

(9) El tema español, su literatura, han ejercido una gran atracción en Camus. Recordemos que, su primera pieza escrita en equipo, tiene como tema la revuelta de los mineros de Asturias, en 1934. La historia de El Estado de Sitio, Camus la sitúa igualmente en España y es, sin duda, una obra bajo cuya alegoría hay una alusión directa a la dictadura de Franco. Camus era, asimismo, un gran conocedor del teatro del siglo de oro español. La influencia de los Autos es manifiesta en El Estado de Sitio. De otro lado, sus versiones de La Devoción a la Cruz (1953) de Calderón de la Barca y El Caballero de Olmedo de Lope



temporánea el tema antiguo de la fatalidad se individualiza en un personaje de la historia. (Cuando el destino toma el rostro de un hombre). En El Estado de Sitio esta alusión es más evidente en el personaje de la Peste, que aparece bajo la apariencia de un suboficial uniformado. Hitler y Franco eran militares. Se ha querido ver -y no es una afirmación gratuita- a Hitler en Calígula y a Franco en la Peste. El lenguaje mismo de la Peste recuerda, no sin cierto horror, el lenguaje de los déspotas del fascio: "A cada uno su primera, el mío tiene rosas de fierro. Alumbrad estos hornos, ellos son mis fuegos de alegría".

En la ciudad de Cadiz se instalan la Peste y sus funcionarios, entre los cuales figura un extraño personaje denominado Nada, nombre que tiene toda la implicanciasémica de la palabra española y que simboliza el nihilismo al servicio de la dictadura. Cuando la Secretaria de la Peste le pregunta su nombre observamos esta alianza:

---

Cont. (9)

de Vega (1957), evidencian su predilección por este teatro. En el prefacio a la adaptación de la pieza de Lope de Vega, Camus precisará: "En nuestra Europa de cenizas, Lope de Vega y el teatro español pueden aportar hoy día su luz inacabable, su insólita juventud, ayudarnos a reencontrar en nuestros escenarios el espíritu de grandeza para ayudar en fin al porvenir verdadero de nuestro teatro".



La Secretaria - Cómo te llamas?

Nada - Nada

La Secretaria - Cómo?

Nada - Nada

La Secretaria - Te pregunto tu nombre

Nada - Es mi nombre

La Secretaria - ¡Formidable! Con un nombre parecido podemos hacer mucho juntos. Pasa a este lado. Tu serás funcionario de nuestro reino.

El nihilismo se integra, de este modo, al servicio de la Peste -del fascismo-, nuevo Gobierno de Cádiz. Los hombres aterrorizados por su poder, se pliegan a su voluntad. El Juez mismo, en un acto de cobarde sometimiento, admite que "si el crimen se convierte en ley, deja de ser crimen".

Desde entonces, todo parece estar a merced del despotismo. Todo, salvo un hombre, Diego, y su novia Victoria que se resisten a aceptar el orden de la iniquidad e injusticia. Diego y Victoria se aman y es precisamente el amor el que les dará la fuerza y el coraje para rebelarse y triunfar sobre la Peste.

La fuerza del amor es decisivo en este segundo período de la obra de Camus. El es el fundamento de la revuelta. Camus anotaba en su Diario: "miseria y grandeza de este



mundo: no ofrece verdades sino simplemente objetos para ser amados. El absurdo es el rey, pero el amor nos arranca de sus garras".

Diego advierte esta fuerza cuando le dice a un funcionario de la Peste: "Hay en el hombre una fuerza que ustedes no reducirán, una llama clara, mezclada de miedo y de coraje, ignorante y victoriosa siempre. Es esta fuerza que va a levantarse y ustedes sabrán, entonces, que vuestro poder no era más que una apariencia".

Se inicia la lucha entre Diego y la Peste. Entre las fuerzas policíacas sustentadoras del régimen de terror y la revuelta del hombre que ha osado negar la Peste, "su" justicia:

La Peste-No se puede ser feliz sin hacer mal a los otros. Esta es la justicia de la tierra.

Diego -Yo no he nacido para consentir esta justicia.

Diego es un héroe de la solidaridad, de la lucha contra la injusticia: "Qué debo, pues, vencer en este mundo, sino la injusticia que nos ha sido hecha? Diego recuerda, por eso, a Antígona cuando ésta afirma: "Yo he nacido para compartir el amor y no el odio". Los dos anteponen a todo -inclusive a su existencia- la defensa de la justicia. Su fuerza proviene de esta verdad y es así que la actitud de



Diego, su fe y coraje, infundirán un nuevo elan a los hombres que, al fin, se rebelan y arrojan a la Peste de la ciudad. Diego es el héroe-víctima de la rebelión, pero éste acepta su muerte, porque ella significa el precio de la libertad.

"El Estado de Sitio" es, pues, una pieza que reafirma su confianza en la condición humana, contrariamente a las obras representativas del absurdo: El Malentendido y Calígula. De otro lado, señalaremos que el intento de mezclar en ella todas las formas de expresión dramática (como el empleo de ciertas técnicas propias de los Autos Sacramentales) le confiere a la obra una movilidad aparente para lograr una obra rica (hablamos de la puesta en escena) en posibilidades plásticas, es decir, en una suerte de teatro total, en donde la belleza del coro le da, indudablemente, una solemnidad próxima a la de las tragedias griegas. Veamos solamente aquella que celebra el triunfo de los hombres sobre los pretorianos de la Peste:

"Huyen. El verano concluye con nuestra victoria. ¡Y he aquí que el hombre triunfa! Y la victoria se transforma en el cuerpo de nuestras mujeres bajo la lluvia del amor. He aquí la carne feliz, brillante y cálida, racimo de setiembre donde zumban los abejorros. En la era del vientre se abaten las mieses de la viña. Las uvas flamean en la cima de los senos



ebrios. ¡Ay, amor mío!, el deseo estalla cual fruta madura y la gloria de los cuerpos fluye al fin. En todos los rincones del cielo, unas manos misteriosas despliegan sus flores y un vino dorado mana de fuentes inagotables. ¡Son las fiestas de la victoria, vamos a buscar mejores mujeres!.



## LOS JUSTOS

En ocasión de la muerte de Camus, Sartre escribió en el semanario "France Observateur":

"El (Camus) representaba en este siglo, y contra la historia, el heredero de esa larga serie de moralistas cuyas obras constituyen quizás aquello que hay de más original en las letras francesas. Su humanismo terco, estrecho y puro, austero y sensual, libraba un combate dudoso contra los acontecimientos masivos y de formas de este tiempo. Pero, inversamente, a causa de la porfía de su rechazo, él reafirmaba, en el corazón de nuestra época, el hecho moral contra todos los maquiavelismos y el becerro de oro del materialismo".

El moralismo es, en efecto, una constante de la literatura y el genio franceses. El impregna las grandes obras y se constituye en el valor espiritual de su pueblo. Y de Camus, de su obra, se puede decir que ella no ha sido más que la búsqueda de una moral del hombre del siglo XX. La moral de un humanismo casi lindante con el idealismo y cuya exposición en el ensayo "L'Homme Révolté" (El Hombre Rebelde) provocó, justamente, una encendida polémica entre Camus y Sartre y al final el hecho que decidió la ruptura entre ambos escritores.

La exposición ideológica hecha en forma de ensayo en "El Hombre Rebelde", será teatralizado por Camus en su última pieza "Les Justes" (Los Justos). Ella resume y expo-



ne la desesperante búsqueda de una justicia -la revuelta pura y santa- en un mundo alienado por el absurdo.

Es, en este sentido, que "Los Justos" representa una suerte de culminación de la obra teatral de Camus. Este había partido de la exposición más lúcida del envers de la condición humana, el absurdo, para llegar al endroit, a sus personajes y, a través de ellos, a la exposición de una moral de la justicia que reconocía como valor supremo la vida humana, la felicidad. El ciclo de la obra teatral de Camus, debía cerrarse así con una obra de un dramatismo seco y más filosófico que teatral. En un drama ideológico.

### LA OBRA

Los Justos fue representado por primera vez, el 15 de diciembre de 1949, en el teatro Hébertot de París.

La idea central de la obra, la que precisamente va a general el movimiento dramático es la revuelta. A fin de comprender mejor esta idea y noción de la revuelta que se viene gestando desde la primera obra de Camus, vamos a hacer su recuento a través de las obras que anteceden a Los Justos.

Es en "Calígula" donde aparece, por primera vez, esta noción de la revuelta. Calígula representa el orden del absurdo y como a tal se le oponen el poeta Scipión y Cherea. Cada uno de éstos advierte que, oponerse a Calígula, a sus de



signios destructores, es tomar la partida en favor del hombre. Scipión reconoce que:

"Este mundo posee al menos la verdad del hombre y nuestra tarea consiste en darle sus razones contra el destino mismo. Y si el mundo no tiene otras razones más que el hombre, es éste quién hay que salvar si se quiere salvar la idea de la vida. Vuestra sonrisa y vuestro desdén me dirán Qué es salvar al hombre? Pues bien, yo os lo grito desde el fondo de mi ser: no se trata de mutilar sino de dar la oportunidad a la justicia".

Y Cherea, de su lado, afirma: "Yo deseo vivir y ser feliz. Y no creo que se pueda ser lo uno ni lo otro llevando el absurdo a sus peores extremos". Es decir, precisamente, lo que hace Calígula y contra cuya actitud, Cherea planea la rebelión. Scipión, sin embargo, no participará en el complot. Es interesante observar que en este personaje comienza ya a advertirse el desgarramiento del "ser o no ser" en la acción que, para defender la verdad del hombre, debe, precisamente, atentar contra ella. Es decir, que, para terminar con el absurdo que niega a los hombres, hay que eliminar la fuente de éste: Calígula. Así lo admite Cherea y de ahí, asimismo, su rol de instigador y ejecutante de la revuelta a fin de que el mundo tome de nuevo "su rostro coherente".

Uno de los rasgos que caracteriza a Scipión -como lo será luego con Kaliayev- es el de ser poeta, artista. Ca-

mus nos presenta a estos personajes con una gran ternura. Hay, diríamos, entre él y ellos una identificación. Ellos hablan de su amor a la vida, a la felicidad; pero cuando advierten que el hombre debe, a veces, rebelarse, luchar, para que este orden no sea negado, entonces, su voz se llena de una protesta desgarradora. Tal es tal vez la tragicidad de estos personajes: los justos.

En "El Estado de Sitio" vemos, igualmente, aparecer la revuelta, pero aquí ésta toma más bien una actitud épica y no dramática. La rebelión es simplemente admitida como un derecho inalienable entre los hombres y ella excluye toda disquisición moral o filosófica, respecto a su legitimidad. Es, asimismo, por esto que Diego es más bien un héroe épico y no dramático.

En "Los Justos", en cambio, la revuelta es fundamentalmente dramática y ella misma parece constituirse en el personaje eje de la pieza. Todo gira en torno a ella. La tensión dramática en los personajes y en la pieza se acentúa o disminuye a medida que se exalta o niega la legitimidad o ilegitimidad de la revuelta. La revuelta es por eso, en cierto modo, el personaje principal de la pieza. Ella había sido el sustento del ensayo "El Hombre Rebelado" y en "Los Justos", los personajes la hacen vivir y aparecerse ante nosotros como uno de los más grandes temas camusianos.



"Los Justos" está basado en la historia verídica de la acción terrorista de un grupo que, en febrero de 1905, en Moscú, hicieron volar la calesa en que iba el Gran Duque Serge, tío del Zar. Roger Quilliot (1) anota esta observación respecto a la documentación que Camus realizó para escribir su obra:

"Para informarse, Camus había leído una abundante literatura y, de un modo particular, las Memorias de un Terrorista de Boris Savinkov. He preguntado al señor Lazarévitch, uno de los traductores de estas Memorias y él me dijo que Camus estaba muy bien informado de la historia de los socialistas revolucionarios y particularmente de Kaliayev".

Señalemos que Camus ha conservado inclusive el nombre del joven que arrojó la bomba a la calesa en que iba el Gran Duque, Kaliayev, para el personaje principal de su obra. Y, de otro lado, el carácter idealista del joven anarquista ruso, lo encontraremos igualmente en el Kaliayev de Los Justos. En los archivos de Camus se encontró el siguiente texto que el terrorista ruso escribió algunos días antes de su ejecución:

"La vida me ha dado firmes convicciones y un carácter rebelde: la sangre y las lágrimas de la Rusia humillada por su propio gobierno han

---

(1) La edición crítica y comentada de las Obras Completas (de Camus) publicada en la Biblioteca de la Pléiade (Ed. Gallimard), estuvo a cargo del escritor francés Roger Quilliot.



hecho nacer en mí la resolución de protestar contra el deshonor inflingido al pueblo ruso. La autocracia ha indicado el modo de protesta. He dado mi vida para cumplir mi deber con la libertad y la felicidad del pueblo ruso" (2).

Este texto y otras anotaciones más de Camus, respecto a los terroristas rusos, demuestran hasta qué punto éste identificó el sentido de la revuelta a la actitud de Kaliayev y al grupo que lo acompañó en su acción y, particularmente, al hecho cuando aquél se negó a lanzar la bomba -la primera vez- cuando vio que, además del Gran Duque, habían dos niños en la calesa. Este hecho histórico será tomado por Camus para plantear toda la dialéctica de su pensamiento sobre la revuelta y la revolución.

Veamos o sigamos ahora el devenir de esta historia en el mundo teatral de Los Justos. En el primer acto vemos al grupo de los terroristas discutiendo su plan y exponiendo sus ideas, las mismas que van a definir los rasgos de cada uno. De un lado encontramos a Annenkov, el jefe del grupo y cuyos rasgos dominantes son la equidad y la ecuanimidad; del otro lado, Kaliayev y Dora. Kaliayev es el poeta, el artista. Su verdad es la verdad de la vida, la alegría, la belleza. El dice: "Hay que estar alegre, hay que estar orgulloso. La belleza existe, la alegría existe". Es esta cer-

---

(2) Publicado en ruso en BYLOIE, el periódico de los socialistas revolucionarios.



titud la que decide su participación en la revolución: "He entrado a la revolución porque amo a la vida...La revolución, naturalmente. Pero la revolución por la vida, para dar una oportunidad a la vida". Y cuando Dora le recuerda: "Y, sin embargo, vamos a dar la muerte", Kaliayev le responde: "No es la misma cosa. Y de otro lado, nosotros matamos para construir un mundo donde ya nadie más matará. Nosotros aceptamos convertirnos en criminales para que, al fin, la tierra se cubra de inocentes".

Kaliayev y sus compañeros están convencidos de la justicia de su causa y, asimismo, de que actuar es la única justificación en su lucha contra la injusticia y el despotismo. Voinov, otro de los conjurados, dice: "He comprendido que no bastaba con denunciar la injusticia. Era necesario dar su vida para combatirla". Y Kaliayev reafirmará: "Puede hablarse de acción terrorista sin participar en ella? Morir por la idea es la única forma de estar a la altura de la idea. Esa es la justificación".

(Cuando se estudia estos personajes no se puede menos de pensar en otros más cercanos a nosotros, pero cuyas vidas (y muerte) son, asimismo, legendarias por su moral revolucionaria, su participación directa en la lucha, su heroísmo en su condición de intelectuales combatientes. Pensamos, naturalmente, en el Ché Guevara, que decía "El deber de todo



revolucionario es hacer la revolución" y en Javier Heraud y en otros justos más, entre los nuestros).

Dora, el único personaje femenino de la pieza, está convencida, asimismo, de la justicia del acto terrorista, aunque en ella esta aceptación conlleva un profundo desgarramiento y dolor.

En el grupo hay otro personaje -Stepan- que, por la forma en que ha sido concebido, responde al exponente del revolucionario, para quien lo único que cuenta es el triunfo de la revolución, no importa a qué precio y para quien el principio de el fin justifica los medios es la mejor arma y sustento de la revolución. Su actitud, en este sentido, va a hacerse evidente sobre todo cuando Kaliayev, quien debía arrojar la bomba, no lo hace porque el Gran Duque iba acompañado de dos niños. Luego de esta actitud que el grupo discute y al final aprueba, Stepan manifiesta su discrepancia:

Stepan.- Me falta corazón para tales nimiedades. Cuando nos decidiremos a olvidar los niños, ese día seremos los amos del mundo y la revolución triunfará.

Dora .- Ese día la revolución será odiada por la humanidad entera.

Stepan.- Y qué importa, si nosotros la queremos con tanta fuerza como para imponerla a la Humanidad entera y salvar la de sí misma y de la esclavitud.

Dora .- Y si la humanidad entera rechaza la revolución? Y si el pueblo entero, por quien tú luchas, rehusa que sus hijos sean muertos? Habrá que golpearle a pesar de ello?

El problema está planteado. El revolucionario Stepan cree que, para servir a la revolución, todo está permitido. Una vida no debe ser obstáculo para detener su marcha y los planes de la revolución. Qué pasará, dice Stepan al grupo que ha decidido esperar otra oportunidad para matar al Gran Duque, si entretanto somos descubiertos? Más aún, Stepan les recuerda que a causa de que Yanek no ha cumplido con su deber por salvar a dos niños: "millares de niños rusos morirán de hambre durante muchos años. Han visto ustedes morir de hambre a los niños? Yo, sí. Y la muerte por la bomba no es nada al lado de aquella. Pero Kaliayev no los ha visto. El no ha visto más que los dos niños de la calesa. Pero no son ustedes hombres por acaso? Viven sólo ahora? Entonces, escojan la caridad y curen solamente el mal de cada día, no la revolución que quiere curar todos los males, presentes y futuros".

Tal es la mística revolucionaria. Pero los otros, sin embargo, admiten con Dora: "Mismo en la destrucción hay un orden, hay límites". Y he aquí planteada la diferencia entre revolución y revuelta, entre el revolucionario y el hombre rebelado, según los conceptos que Camus expone también en "El Hombre Rebelado". Para el primero, todo está permitido; para el segundo, hay un límite. Y si Stepan afirma: "Nosotros somos asesinos y hemos escogido de serlo", Kaliayev



responde: "No. Yo he escogido morir para que el asesinato no triunfe. Yo he escogido ser inocente". Es decir, reconocer los límites es la condición del hombre rebelado contrariamente al revolucionario Stepan, que predica:

"No hay límites. La verdad es que ustedes no creen en la revolución. Ustedes no creen en ella. Si creyesen en ella totalmente, completamente, si estuviesen seguros que, a través de nuestros sacrificios y nuestras victorias, llegaremos a construir una Rusia liberada del despotismo, una tierra de libertad que terminará por cubrir el mundo entero; si no dudasen que el hombre liberado entonces de sus amos y prejuicios, alzará hacia el cielo el rostro de los dioses verdaderos, qué importaría la muerte de dos niños? Ustedes se arrogarían todos los derechos, todos me entienden? Y si esta muerte les detiene, es que no están seguros de estar en su derecho. Ustedes no creen en la Revolución".

En esta actitud de Stepan, el irrogarse todos los derechos en nombre de la revolución, Camus advertía el nacimiento de otro despotismo -la historia de otro lado lo pondrá en evidencia con el stalinismo-. Camus, sin duda, estaba contra toda forma de opresión y regímenes que negaban al hombre, y si admitía, en principio, la necesidad de la revolución se negaba, en cambio, a aceptar el maquiavelismo que la revolución puede instaurar -y lo ha hecho- para justificar su permanencia. De ahí, asimismo, esa ternura no exenta de respeto y admiración de Camus por los socialistas revolucionarios rusos, que aceptaban la vía del terrorismo como el



último recurso. Y aun en la muerte que daban, ellos querían negar la muerte con su propia inmolación. Refiriéndose a esta pureza de sentimientos, Camus decía: "Son estos sentimientos los que asombran hoy día, en la época del asesinato por mandato. El terrorismo se ha hecho comfortable: tiene sus oficinas. Ya no es el verdadero asesino frente a su víctima, sino el funcionario delegado".

De ahí que, Kaliayev, responda a Stepan: "Stepan, tengo vergüenza de mi mismo, y no te dejaré continuar. Yo he aceptado matar para derribar el despotismo. Pero detrás de lo que tu dices, veo anunciarse un despotismo que, si él se instala algún día, hará de mi un asesino, mientras que yo trato de ser un justiciero".

Los Justos -es decir los hombres rebelados- decidirán contrariamente al revolucionario Stepan, esperar otra oportunidad en que el Gran Duque esté sólo para matarlo. Llegada la oportunidad, el acto es ejecutado por Kaliayev, quien reconoce: "ellos nos han hecho asesinos. Pero yo pienso, al mismo tiempo, que voy a morir y entonces mi corazón se calma".

Los justos actúan; pero reconocen que: "Si la única solución es la muerte, no estamos en el buen camino. El buen camino es aquel que conduce a la vida, al sol". De ahí que estos personajes -salvo Stepan- porten ese sello de des-



garramiento y angustia. Ellos, cuya lucidez ha descubierto que la Historia es una secuela de violencias y que el hombre, como tal, es parte de ese mecanismo, inscribirán, sin embargo, una moral que es la de reconocer que en la misma destrucción debe haber un límite. La revuelta pura y santa queda así expuesta en esta pieza, en la que Camus expondrá su humanismo casi lindante con un idealismo criticado acerbamente por los marxistas y un sector de la gauche française.

Camus concluía así el ciclo de su obra teatral con un drama ideológico, en el que había volcado todas sus preocupaciones por un devenir histórico en el que el hombre debería aceptar su más alta tarea en el mundo: su afirmación en la justicia y en el amor. Tal es, en resumen, el testimonio de este escritor y artista francés que afirmaba siempre su identificación con el mundo y con los hombres que viven en él: "J'aime cette vie avec abandon et veux en parler avec liberté: elle me donne l'orgueil de ma condition d'homme".



### CONCLUSIONES

1a.- Tragedia y mito son inseparables. La presencia del mito es la condición sine qua nom para que exista la tragedia.

2a.- El mundo contemporáneo es una época antimítica. En él dominan el individualismo y el racionalismo.

3a.- El mundo contemporáneo no ofrece, por lo tanto, las condiciones para un renacimiento del arte trágico.

4a.- El teatro francés es un gran movimiento dramático, pero no trágico.

5a.- El teatro de Camus es, en este sentido, una búsqueda más -entre aquellas de los hombres de teatro contemporáneos- de la forma superior del teatro: la tragedia.

6a.- El teatro de Camus, como su novela y ensayo, pasa por dos momentos: el del Absurdo y el de la Revuelta.

7a.- El Malentendido es, tal vez, el intento más significativo de la dramaturgia francesa contemporánea por reinstaurar, en el teatro, el concepto de la fatalidad.

8a.- Calígula es una obra en la que, teatralmente, el aspecto más importante es su dimensión pirandelliana.

9a.- El Estado de Sitio es un ensayo de teatro total y, al mismo tiempo, una aplicación de las ideas de Artaud.



10a.- Los Justos es un drama ideológico en el que se pone de manifiesto la preocupación moralista del escritor francés.

11a.- En el teatro de Camus domina el filósofo, el pensador, sobre el dramaturgo. De ahí que, en sus personajes, se advierta una cierta inautenticidad debido a que la presencia del autor se hace demasiado evidente, sobre todo al expresar su pensamiento.

12a.- Sin embargo, la faceta del auténtico hombre de teatro que había en él, actúa como un contrapeso y hace que su teatro sea el campo de una serie de experiencias que constituyen el fundamento de la renovación del arte dramático en el siglo XX y, sobre todo, la aplicación de la estética del teatro total en la mise en scène, signo que augura, quizás, un posible retour aux sources du théâtre.



BIBLIOGRAFIA

A) OBRAS DE ALBERT CAMUS

CAMUS, Albert: THEATRE, RECITS, NOUVELLES, Bibliothèque de la Pléiade, Préface par Jean Grenier, Textes Etablis et annotés par Roger Quilliot, Ed. Gallimard, 1963, Francia, 1963.

CAMUS, Albert: ESSAIS, Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, Francia, 1963.

CAMUS, Albert: NOCES, Ed. Gallimard, Francia, 1967.

B) BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARTAUD, Antonin: OEUVRES COMPLETES, TOME IV, LE THEATRE ET SON DOUBLE, Ed. Gallimard, 1964.

AUBRAN, Charles: HISTOIRE DU THEATRE ESPAGNOL, Ed. Presses Universitaires de France, 1965.

DE BOISDEFFRE, Pierre: LES ECRIVAINS FRANCAIS D'AUJOURD'HUI, Ed. Presses Universitaires de France, 1963.

BONNARD, André: LA TRAGEDIE ET L'HOMME, Ed. de la Baconnière, Francia, 1951.

BRISVILLE, Jean-Claude: CAMUS, Ed. Gallimard, 1959.

CORVIN, Michel: LE THEATRE NOUVEAU EN FRANCE, Ed. Presses Universitaires de France, 1963.



- CORVIN, Michel: LE THEATRE NOUVEAU A L'ETRANGER, Ed. Presses Universitaires de France, 1964.
- CHAIX-Ruy: LUIGI PIRANDELLO, Col. Classiques du XX Siecle, Ed. Presses Universitaires de France, 1959.
- CHARBONNIER, Georges: ANTONIN ARTAUD, Ed. Pierre Seghers, Francia, 1959.
- DOMENACH, Jean-Marie: LE RETOUR DU TRAGIQUE, Ed. du Seuil, Francia, 1967.
- DORT, Bernard: THEATRE PUBLIC, Ed. du Seuil, 1967.
- DUVIGNAUD, Jean: BUCHNER, Col. Les Grands Dramaturges, Ed. L'Arche, Francia, 1954.
- ELIADE, Mircea: ASPECTS DU MYTHE, Col. Idées, Ed. Gallimard, 1963.
- ESSLIN, Martin, THEATRE DE L'ABSURDE, Ed. Buchet-Chastel. Francia, 1963.
- GARNIER, Pierre: NIETZSCHE, Ed. Pierre Seghers, 1957.
- GIDE, André: LES NOURRITURES TERRESTRES, Ed. Gallimard, 1964.
- GOUIER, Henry: LE THEATRE ET L'EXISTENCE, Ed. Montaigne, Francia, 1952.
- GUERRERO ZAMORA, Juan: HISTORIA DEL TEATRO CONTEMPORANEO, 3 Tomos, Ed. Juan Flors, España, 1961.
- HOLDERLIN: REMARQUES SUR OEDIPE-REMARQUES SUR ANTIGONE.  
Bibliotheque 10/18, Ed. Unión Generale d'Editions, Francia, 1965.



- HOURDIN, Georges: CAMUS, LE JUSTE, Ed. du Cerf, Francia, 1962.
- KOTT, Jan: SHAKESPEARE, NOTRE CONTEMPORAINE, Col. Marabout Université, Ed. Gérard, Francia, 1965.
- LACARRIERE, Jacques: SOPHOCLES, Col. Les Grands Dramaturges, Ed. L'Arche, 1960.
- LEBESQUE, Morvan: CAMUS PAR LUI MEME, Col. Ecrivains de Toujours, Ed. du Seuil, 1966.
- DE LUPPE, Robert: ALBERT CAMUS, Classiques du XX Siècle, Ed. Universitaires, Francia, 1963.
- MAJAULT, Joseph: CAMUS, REVOLTE ET LIBERTE, Ed. du Centurion, Francia, 1965.
- NIETZSCHE, Frédéric: LA NAISSANCE DE LA TRAGEDIE, Traduction de l'allemand par Cornelius Heim, Ed. Gonthier, 1964, Suiza.
- PANDOLFI, Vito: STORIA UNIVERSALE DEL TEATRO DRAMMATICO, Ed. Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1959.
- PICON, Gaëtan: PANORAMA DE LA LITTERATURE FRANCAISE CONTEMPORAINE, Ed. Gallimard, 1966.
- PICON, Gaëtan: MALRAUX PAR LUI MEME, Col. Ecrivains de Toujours, Ed. du Seuil, 1967.
- PIRANDELLO, Luigi: OBRAS ESCOGIDAS, Ed. Aguilar, 1956.
- PRONKO, C. Leonard: THEATRE D'AVANT-GARDE (Beckett, Ionesco et le théâtre experimental en France) Ed. Denoël, Francia, 1963.

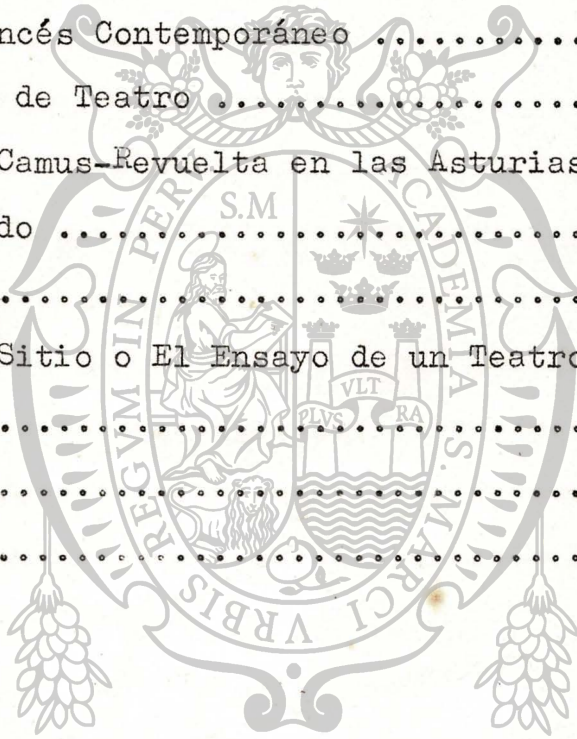


- SERREAU, Genevieve: HISTOIRE DU NOUVEAU THEATRE, Col. Idées, Ed. Gallimard, 1966.
- SERREAU, Genevieve: BERTOLT BRECHT, Col. Les Grands Dramaturges, Ed. L'Arche, Francia, 1960.
- SIMON, Pierre-Henry: THEATRE ET DESTIN, La signification de la renaissance dramatique en France au XX siècle, Ed. Armand Colin, Francia, 1959.
- SIMON, Pierre-Henry: L'HOMME EN PROCES (Malraux, Sartre, Camus, Saint-Exupéry) Ed. de la Baconnière, 1965.
- STEINER, George: LA MORT DE LA TRAGEDIE, Ed. du Seuil, 1965.
- COLLECTION GENIES ET REALITES, CAMUS, Ed. Hachette, 1964.
- HISTOIRE DES SPECTACLES (THEATRE, DANSE, MIME, CINEMA) Encyclopedie de la Pléiade, publiée aux Ed. de Gallimard sous la direction de Raymond Queneau, 1965.
- SOURIAU, Etienne: LES GRANDS PROBLEMS DE L'ESTHETIQUE THEATRALE, Les Cours de Sorbonne, Ed. Centre de Documentation Universitaire, 1964.



## I N D I C E

	<u>Págs.</u>
Introducción .....	2
Albert Camus .....	4
Los Temas Camusianos .....	8
El Teatro Francés Contemporáneo .....	13
Camus, Hombre de Teatro .....	22
El Teatro de Camus-Revuelta en las Asturias .....	29
El Malentendido .....	32
Calígula .....	46
El Estado de Sitio o El Ensayo de un Teatro Total.	56
Los Justos .....	70
Conclusiones .....	82
Bibliografía .....	84





**TESIS DE GRADO**

**MOGOLLON ( JIRON MOQUEGUA ) 270 - OF. 119.**

**ESPECIALIDAD DESDE COPIA HASTA EMPASTE.  
SIN UN ERROR ORTOGRAFICO.**

**TRABAJOS ÍNTEGROS, RÁPIDOS Y PERFECTOS.**

