

La antinovela y el antihéroe, contenido y punto de partida en el teatro y la novela contemporáneos*

Costoula Mitropoulou

Lo han llamado “teatro de la confusión”, “elíptico”, “del absurdo”, “antiteatro” y una serie de cosas semejantes, al *teatro contemporáneo*, a éste de la coherencia, absolutamente justificada desde el punto de vista psicológico, de los acontecimientos y de las situaciones.

A la novela contemporánea, el conocido NOUVEAU ROMAN, cuyo origen se hace radicar en Francia, cronológicamente alrededor de 1955, la denominaron “inhumana” (en el sentido de “alejada del hombre”), caracterizándola como “anti-humana”, reprobando la total objetivación del hombre en sus páginas. Esta oposición es la natural de los conservadores, que sienten que el suelo se conmueve bajo sus pies, puesto que el mito, el principal elemento de su producción literaria, dejó de ser un pretexto, por último. El héroe en la antinovela, y casi simultáneamente en el teatro contemporáneo, está liberado de su antiquísima relación convencional con el Espacio y el Tiempo, cosa que lo caracterizaba como ser social, con sus reacciones “lógicas”, absolutamente justificadas desde el punto de vista histórico, y lo hacía de inmediato héroe de la literatura de lo convencional y lo lógico, o sea un personaje ficticio, construido, confeccionado. Por el contrario, el llamado *antihéroe* de la nueva novela y el nuevo teatro, constituye una presencia permanente, en cada página, línea, palabra. Es el sensible y tan asequible “ojo” que existe por encima de todo y que *siempre*, con una minuciosidad aparentemente insignificante, investiga y registra los objetos. Esos famosos *objetos* que los críticos de lo contemporáneo y radicalmente nuevo en la novela y en el teatro, dijeron que *reemplazaron* a las personas, las *eliminaron*, y así lograron su finalidad: El distanciamiento del hombre del mundo.

*Traducción del griego por Fotios Malleros K.

La verdad se encuentra en lo que definitivamente es el origen y el contenido de lo que se llama novela y teatro “moderno”: Estos textos, escritos en un estilo elíptico, con una supresión completa del mito y valorando la intuición objetiva del mundo, no son textos desprendidos del hombre. Al contrario, crean la relación más profunda y fuerte con su héroe usualmente anónimo e impersonal y con el mundo de los objetos. Con estos mismos objetos a los que los eternos críticos de cada “posición” y “forma” nueva los llamaron “elementos dominantes inhumanos” en la nueva novela y en el teatro. Pero veamos qué entendemos exactamente con la palabra “objetos”, para encontrar su verdadera relación con los personajes-héroes de estos textos. Objetos en un texto contemporáneo son todas las cosas que estimulan los sentidos y al mismo tiempo preocupan a la mente. Todo aquello que se convierte en la “causa emocional” de una función sentimental, intelectual, o “absurda”, incluso. En nuestra vida, los objetos —debemos admitirlo— son las cosas que nos determinan. Que nos diferencian. Que, directa o indirectamente, nos hacen cambiar, llorar o reír. Olvidar o recordar. Querer. Que nos hacen, por último, experimentar algunas reacciones a la vista de ellos.

En un tribunal imaginario de los seguidores de lo contemporáneo en la novela y en el teatro, la defensa expondría el fundamento “humano” de los acusados como “inhumanos”, objetivados, más o menos así: “Porque, ¿cómo puede uno escapar de ese dulcemente torturante sentimiento de nostalgia, mezclado con pena, por todo cuanto se ha perdido definitivamente? Viejos muebles empolvados, cargados de historias lejanas, olvidadas, objetos personales que recomponen desde el comienzo a los seres amados perdidos, un cierto movimiento indefinido de un hombre que fue amado apasionadamente —un movimiento imperceptible de cómo duerme, cómo despierta, cómo siente frío, de cómo dice “adiós” o “nunca más”. “Todas estas cosas juntas o cada una separadamente configuran la “causa emocional” que *existe* en relación con esto que de verdad existió desde siempre —el amor por la misma persona que se perdió, murió, se fue”. Objetos de toda especie, movimientos dispersos en el espacio, pensamientos pasados, una relación perdida entre el personaje y el pasado, memoria que se eterniza dentro de una serie de objetos aparentemente insignificantes e independientes —he ahí el espacio en que se mueve el teatro contemporáneo y la novela contemporánea, haciendo recordar “ilustraciones clásicas”.

Cuando decimos teatro y novela “contemporáneos” o “modernos” o “nuevos”, sabemos que esta definición no se restringe a los estrechos límites de un solo y único modelo, de una sola y única

“escuela”, diríamos. Con el término “novela y teatro contemporáneo”, entendemos primeramente lo psicológico, lo del detalle y de los matices, y sustancialmente, las alteraciones psicológicas. Teatro y novela frágil, difícil, exactamente por eso, porque es tan sensible a la acentuación, sobre todo, igual que un trozo de música que no llega a tocarse exactamente, pues los dedos del intérprete, como asimismo el instrumento en que se “toca” la música, deben tener un “potencial de sensibilidad” similar al de ésta. Existe lo que se llama novela y teatro realista, en que con el término “realismo contemporáneo” no hay ya problema de “veracidad”, vale decir, de la representación fotográfica de los acontecimientos y de las personas. Hoy ya no es necesario este particular detalle de “persuavidad” para que todo —tema, personajes, historia— sea verdadero. Por el contrario, incluso, en el texto contemporáneo la importancia primordial hoy la tiene esta “no veracidad”, una indefinición voluntaria que constituye el “clima” de la obra, en fin, estas “alusiones”, diríamos, de una función total de la memoria. Y esto es lo que hace que se encuentren en “primer plano” en la novela y el teatro moderno, justamente estos detalles inútiles, *sin ningún valor objetivo y significación*, desprendidos de su propia utilidad, su sentido original, con una palabra: de su objetiva “veracidad”.

No deberá hacerse ninguna confusión entre el llamado teatro de los “matices internos” y el del absurdo, única y solamente porque también allí un objeto o un acontecimiento muy común y natural se presenta con el mismo carácter de la “no realidad” y de la necesidad sin causa lógica.

Nos detendremos más en lo que es toda la ambición de lo “nuevo” en la novela contemporánea y, con ésta, en el teatro, puesto que ambos nos preocupan por igual. Es una forma de autenticidad, sinceridad y libertad. Nada en este Espacio se “copia” con el sentido de la “copia” fiel, nada es una fotografía, aunque sea artística, esto que anteriormente consideraban como fiel y clara copia de una realidad objetiva y lo creían. En la novela y el teatro contemporáneo, el autor construye. Sin arbitrariedad alguna, con respeto a las normas y restricciones no escritas, el escritor de la llamada moderna creación literaria sigue una “escuela”, una teoría, que tiene sus raíces en la antigua mas tan contemporánea ambición de Flaubert: que uno construya partiendo de la NADA. Sin límites lógicos, prefabricados, sin ninguna especie de “reclutamiento”, sin ningún “refuerzo” externo para afianzar la obra. Una creación limpia, liberada de conclusiones lógicas, que usualmente son estériles y limitadas, y especialmente de justificaciones convencionales. Los objetos, en esta novela y teatro de los matices, son simultáneamente transmisores y

receptores. Objetos —espacio, objetos— pretextos para el escritor, objetos que son un mundo entero que despacha y recibe. Antes, en el teatro clásico, como también en la novela, todas estas “incitaciones” las recibía el propio héroe, en interminables descripciones fastidiosas y monólogos del escritor. Este mismo héroe transmitía y recibía, a sí mismo y a los demás, y creaba así un asfixiante e inapelable “destino”, que empezaba y finalizaba con la aparición y desaparición del héroe central.

Los famosos OBJETS Y CHOSÉS —son palabras que, con cólera e ironía, usan para poner en duda la humanidad en la novela contemporánea— son los mismos objetos y cosas que en el clásico Balzac, por ejemplo, se mencionan hasta la saciedad y mediante interminables descripciones. Casas, muebles, ropas, alhajas, máquinas, y una serie de otras cosas inanimadas, que, sin duda, no son “más humanas” que las actuales, es decir, que las contenidas en la novela contemporánea y más tarde en el teatro también. Ni tampoco constituye abuso de la presencia humana, la descripción del mundo objetivo, que debe considerarse humano. *La posición del hombre en el mundo ha cambiado*, no los objetos y la posición de ellos. Hace cien años, los escándalos sociales, los amores perdidos y las historias con un cierto efecto en el espacio convencional de la realidad, ocupaban el lugar que ahora han tomado la Soledad del hombre ante el hombre, el temor a la guerra, la debilidad de los contactos y de la comunicación. Cambió la “mirada” del hombre. Su posición. Su relación con el pasado, el futuro, el presente. Cambió también el rumbo de la narración. Se hizo vertical. Tiene como blanco el alma del hombre. Tiene por instrumentos, armas y elementos suyos, el mundo de los objetos. Su mira, hemos dicho, es el alma humana. Y los objetos son ya, dentro de la creación literaria contemporánea, el transmisor y el receptor de la angustia humana. Esta angustia es la del hombre de post guerra, que, solo frente a sí mismo, procura justificar su presente, preparar su futuro y liberarse de su terrible pasado. Este pasado oculta una convencionalidad heredada, la insinceridad de las instituciones, las cuales heredó también el hombre contemporáneo, y finalmente, la fraudulenta historia, la que registran los siglos con un automatismo fría y lógicamente.

Con todo cuanto hemos dicho, nos hemos preparado para recibir como a antiguo conocido al héroe contemporáneo de la novela, al llamado antihéroe, varón o mujer, con el mismo rostro cotidiano, las debilidades de un ser nada embellecido ni nada sobrehumano, y a menudo sin la identidad que lo caracteriza claramente como fulano de tal, que lo identifica con una determinada persona y profesión, y con la predestinación estrictamente limitada. Es el hombre despren-

dido de su entorno, no sólo porque es un ser sublevado —a su manera—, sino también porque esta relación convencional suya con el Espacio y el Tiempo que lo caracterizaba como individuo social, está ya obsoleta. Primero, este mismo hombre que firmaba como el héroe de novelas y de obras teatrales, tenía su posición en la literatura de lo lógico, de lo conjeturado, de la copia de una convencionalidad, a la que la generación anterior llamaba “vida”. Así, cuando apareció en los textos contemporáneos el hombre con el problematismo de anticipación, el antihéroe, éste que no ambiciona tener virtudes exageradas y sonoros adjetivos de semidioses (de la tierra), los partidarios del muy antiguo principio de la castración, “no toquen las cosas malas”, concluyeron superficialmente que esta época nuestra es la época de la *ausencia* del hombre. Alain Robbe-Grillet, uno de los fundadores y defensores fanáticos de la antinovela, escribe sobre este tremendo error de los que censuran lo nuevo: “Como no vieron en nuestros textos a los personajes clásicos a que se habían acostumbrado en la antigua novela y en el teatro, se apresuraron a concluir que no encontraron en nuestras páginas en ninguna parte al hombre. Es que no nos leyeron adecuadamente. El hombre está presente en cada página, en cada línea, en cada palabra. Incluso si encuentran en nuestros textos una multitud de objetos, que hasta se describen con tremendos detalles, existe siempre y por sobre todo el ojo y el alma del hombre que mira estos objetos, existe su pensamiento que los revive y su pasión que los disuelve”.

Este “ojo” indagador que busca dentro, hondo en los objetos, esta relación muy profunda, un acentuado contacto espiritual del individuo con el Mundo de las cosas, constituyen el trabajo preliminar y el clima para la existencia del antihéroe. Frecuentemente anónimo y sin elementos halagadores externos, el antihéroe en el texto contemporáneo es el sufrido representante de una tropa de hombres anónimos, cotidianos, que tienen una profunda y vigorosa relación con el mundo exterior, el mundo de los objetos, y así se crea este asequible equilibrio entre los personajes y la realidad. La creación literaria que hace de eslabón, basada en la función de la memoria, consiste en una serie de acertadas alusiones, importantes y de acentuada y soberana significación para la historia que narra el novelista contemporáneo o el escritor teatral. La intencional indefinición no es una “manera”, ni mucho menos. Es la exaltación de lo no verdadero, que caracteriza a los personajes y las cosas, elemento que ayuda a que se afiance la posición del aproblemado antihéroe, contrariamente al modelo clásico que quería que todo fuese verídico, palpable y lógico. Los héroes de los libros y de las obras teatrales de Marguerite Duras son un firme ejemplo de una aplicación acertada del antihéroe, dentro de

un espacio que aparentemente no ha cambiado, mientras que substancialmente se diferencia cada momento, de una u otra manera, por el cambio total. *Con* o *sin* nombres, estos hombres que circulan entre nosotros, más que nunca antes tan humanos y cotidianos, son nuestros rostros, nuestras voces, los problemas de un mundo que padece, y el perfeccionamiento de un modelo nacido de nuestra necesidad de comunicación y autoconocimiento. Humano y cálido, verdadero en su dramaticidad e íntegro en la singularidad que le tiene reservada la historia, el antihéroe recorre distancias inmensas en medio de lo que se llama producción literaria política y en el de la escuela del texto psicológico, y en cada oportunidad tiene el mismo propósito: reconciliarnos con nuestro semejante y darnos a conocer nuestro *propio yo*, sin temor ni pasión. Nos mira directo a los ojos y es “*nosotros*”, tú, yo, éste, aquéllos. Es el prototipo de una época que abolió a los ídolos, a los reyes y a los siempre valientes y bellos héroes, haciendo un corte en el problema de “heroísmo” y verdad. Es el hombre-hombre, el componente de nuestras debilidades, la problemática del “hoy” dentro del estancamiento de un mundo herméticamente “cerrado” a nuestro psiquismo. Es, por último, nuestra propia persona frente a múltiples sensaciones y con su susceptibilidad acrecentada, su inflación interna y su perspicacia.

Hemos hablado anteriormente acerca de la libertad. Quisiera que volviéramos sobre este punto. Para que recordemos las células de nuestra expresión personal ante la vida, que nos conducen a la confirmación de nuestro ídolo en un espejo reverberante y muy accesible.

Este espejo ya no está desfigurado y no se arruga ni agrieta. Es la identidad que nos conduce de nuestra rebelión personal al “credo” social y nos libera paulatinamente.

Nos detendremos en un escritor a quien considero muy grande, que es grande, y que para mí constituye toda una historia por lo mucho que me enseñó y por lo que marcó mi rumbo, especialmente hacia el teatro. Se trata de Tennessee Williams, el poeta del temor a la soledad, en cuyas obras los personajes no son en absoluto esto que hoy llamaríamos simplemente “realistas” u “oníricos” o “antihéroes” o aunque sea “personajes del teatro psicológico”. Son algo más que todo esto junto los héroes de Tennessee Williams, personajes trágicos en su veracidad, una tropa de neuróticos, de alcohólicos, de homosexuales, perseguidos, cínicos, que se alzan entre *la presencia y la ausencia*, en *medio de la pureza* y la conciencia de *la degradación*. Estos personajes, tan *humanos y verdaderos*, molestaron muchísimo a los “sanos” de una sociedad que consideraba la angustia general síntoma de los enfermos. Estos mismos personajes, cada uno con un

enorme, *propio*, personal problema, que constituye su “identidad” social, son totalmente la otra cara de los ingenuos héroes narcisos, diríamos, de un boulevard. Su relación profunda con el posterior antihéroe suyo, se encuentra exactamente ahí donde existe también su humanidad: En el problematismo y en el modo como lo enfrentan. En absoluto heroicamente, sin ninguna especie de “jactancia” ni hermoejamento mediante buenas palabras del antiguo teatro clásico, personaje con personaje, llenos de debilidades humanas, tan conocidos por nosotros, estos personajes amistosos hace *cada uno por sí solo* una historia, que no es la de ningún otro, y que sin embargo es tanto un “caso social”: No tienen un drama ruidoso, lleno de “truenos” por su choque con el Mundo. Recorren una distancia que se llama DESIERTO —y este recorrido constituye la totalidad de su existencia. No perdieron jamás nada, porque simplemente jamás tuvieron nada. Tienen una ruta predestinada estos personajes. La llamaríamos “destino” (*moira*) a esta predeterminación de ellos, si la palabra no se hubiese deteriorado por el uso inoportuno. La colocación en cierto modo audaz de estos personajes en el lugar del antihéroe, no es un esfuerzo tendiente a impresionar o a introducir innovaciones y reubicar “las cosas que están bien”. Es una necesidad muy íntima de hacer caber en el, de algún modo limitado, concepto de antihéroe, todas las fases contemporáneas de un psiquismo que separa con audacia al hombre de hoy de aquél del pasado. De un pasado lleno de leyendas heroicas, hermosos epítetos, palabras anodinas y, sobre todo, significados simples, de muy fácil intelección. Por este fácilmente abordable psiquismo, por estos sufridos personajes, por sus complicadísimas relaciones, propias de Dédalo, con su entorno social, el escritor de la novela y el teatro contemporáneo rompió modelos, botó a la basura ídolos, quemó libros con “fórmulas” y “moldes”, y avanzó con audacia, fantasía y conocimiento de sí propio al descubrimiento de un héroe que no era de cartón brillante ni estaba vestido de oro. Era un hombre con un rostro que le hacía recordar a sí mismo cuando se miraba al espejo con entereza. Tenía identidad sin títulos, y camino difícil, solitario e indefinido. Pero, por sobre todo, tenía *su propia* historia, la personal y tan sonoramente apellidada, tanto cuanto él mismo mantenía casi un discreto anonimato. Así, el escritor en los textos contemporáneos, cualquiera sea la longitud y la latitud de la tierra en que se mueva, confeccionó por *necesidad imperativa* de su tiempo, “según imagen y comparación”, como dirían los expertos, al héroe de sus obras, y así avanzó solo en esta marcha difícil que inició acompañado. Trágicamente solo y responsable, como su querido antihéroe, llevando únicamente su rostro por escudo, con la cabellera al viento y el corazón partido.

En alguna parte, de algún modo, alguna vez, en la historia del teatro y de la prosa, que es algo totalmente diferente de esto que hemos tratado aquí, el héroe contemporáneo tendrá tal vez la imagen de un arcángel que hunde profundamente en su corazón el cuchillo, él mismo, no para desaparecer, sino para expresar con este acto su pánico y su pena insostenible por todas las cosas terribles que le cargaron los tiempos sobre sus hombros, consagrándolo como merecedor de llevarlas hasta el fin.

The anti-novel and the anti-hero, contents and starting point in contemporary theatre and novel

Costoula Mitropoulou

Characteristic in contemporary theatre and novel is, in the first place, what is psychological concerning details, nuances and alterations in the soul. The author of this essay maintains that in both genres the “new” consists of a form of authenticity, sincerity and freedom, that allows the writer to express himself without logical or prefabricated restrictions, lending to narration a direction of verticality, whose target is the human soul. The somewhat effectist themes of a hundred years ago, for example, have now been replaced by the problems of human loneliness, and the precariousness that characterizes communication, the fear of an apocalyptic war; in a word, by the problem of the anguish felt by post-war man who, alone, facing himself, has to justify his present, prepare for the future, and free himself from his ghastly past. In the novel and logical and conventional theatre, the hero is a fictitious character, built up, whereas his opposite, the present antihero, is the long-suffering representative of a body of anonymous daily-life men, who have a deep and vigorous relation with the external world, the world of objects, which thus brings about an equilibrium between characters and reality. Bearing a name or not, these characters in contemporary novel and theatre correspond to our own faces, they have our voices, present the problems of a suffering world and make up a model created out of our need to communicate and know ourselves. Human and warm, true within his dramaticity, whole within the singularity that history has reserved for him, the antihero covers enormous distances immersed in what is called political literary production and the school of psychological text, and on every occasion he has a single purpose, to reconcile us with our fellowbeing and to make our own ego known to us, without fear or passion. He looks us straight in the eye and he is “us”, you, I, this one, those ones. He is the prototype of an epoch that has abolished idols, kings, and the ever-

valiant and handsome heroes, establishing a cut in the problem of “heroism” and truth. He is the man-man, the component of our weaknesses, the problem of “today” with the stagnation of a world hermetically “closed” to our mental processes.

Henry Lowick-Russell