

APUNTE SOBRE EL TEATRO DE MICHEL DE GHELDERODE

María Angeles PLANAS ROCA
Universidad de Santiago de Compostela

“Je ne me suis jamais soucié des théories; le théâtre, je n'en discutais pas, j'en écrivais”. Ghelderode, M. de: *Les entretiens d'Ostende*, p. 183.

Todo creador artístico concibe su producción a partir de unos supuestos teóricos acerca de la parcela concreta en la que trabaja. El autor de teatro posee, al menos de manera intuitiva, un sistema de principios que a posteriori es posible deducir de la observación crítica de sus obras. Sin embargo, en algunas ocasiones, los dramaturgos objetivan sus reflexiones y elaboran los fundamentos de su manera de entender el fenómeno dramático, construyendo, de este modo, su propia teoría del teatro, como es el caso de Michel de Ghelderode, que entendía el teatro como vehículo para la expresión escénica de los problemas del hombre, el teatro concebido como un arte de instinto (1).

Sus bases teóricas evolucionarán a lo largo de su vida y de su

(1) Cfr. GHELDERODE, M. de, *Les entretiens d'Ostende*, pp. 70-71. París, 1956.

obra. Ghelderode empieza a escribir entre 1914 y 1918, tras haber sufrido una grave enfermedad, y ya de manera definitiva, a partir de 1916: "C" est fut comme une métamorphose, car, au sortir de cette convalescence, l'enfance était révolue pour moi, ou du moins, s'éloignait à grands pas, très vite; et je me réveillais homme. C'est alors que, pour la première fois, j'ai pris une plume éprouvant aussitôt l'enchantement, le pathétisme de ce geste nouveau (...) Mais c'est capitalement "La légende et les aventures Héroïques, Joyeuses et Glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs" qui m'a donné le désir de faire un art autochtone, de tenter d'écrire un ouvrage d'une certaine résonance. Une oeuvre qui fût non pas nationale, appellation couvrant tant de médiocrités qu'il est préférable de l'ignorer —mais une oeuvre patriale si j'ose employer cet adjectif pas français du tout mais exprimant si bien ce que je veux dire; une oeuvre patriale, une oeuvre enfin qui fût chez moi, ancestralement, traditionnellement, tout en étant une oeuvre accessible aux hommes de mon temps et de partout"⁽²⁾. Esa obra fue *L'Histoire comique du Kaizer Karel telle que la perpétuèrent jusqu' à nos jours les gens de Brabant et de Flandre*,⁽³⁾ donde aparecen ya algunos de los elementos constructivos de su trabajo posterior: el factor cómico, el siglo de Carlos V, la nación flamenca. Aunque este escrito no pertenece a su producción dramática, en cierta forma prefigura ya que en Ghelderode no es posible disociar la prosa del teatro, todo arranca de un mismo espíritu y de una misma sensibilidad.

A pesar de todo, ya desde el principio siente una clara inclinación hacia el teatro "parce que cette forme se trouva me convenir; à moins que le théâtre ne soit venu vers moi!. Cette forme je ne l'ai prise, elle m'a prise: voilà la vérité!. On ne choisit pas. Ou si peu"⁽⁴⁾.

Incluso sus cuentos preparan su teatro, porque, para que una obra sea auténtica, ha de poderse contar, transmitir como si de un cuento se tratase; de no ser así, la construcción de esa obra teatral será incompleta.

La obra teatral de Michel de Ghelderode tiene constantes influencias pictóricas: "C" est la peinture, accordant les couleurs à la forme, qui me conduit vers l'art du théâtre"⁽⁵⁾; el esfuerzo por situar plás-

(2) Ibidem, pp. 33-34-35.

(3) Ibidem, pp. 37-38.

(4) Ibidem, p. 41.

(5) Ibidem, p. 60.

ticamente las obras teatrales es fundamental para describir vestimentas y decorados, para dar el color de una época, su resonancia y su estilo: “Pour moi l’oeuvre théâtrale n’existe pas sans la sensualité propre aux arts plastiques, ou alors n’existe que dans la forme d’un dialogue qui peut se lire et n’appelle pas la mise en scène (6).

La primera condición para que exista teatro es la emoción física que sobrecoge a los espectadores; los elementos del espectáculo, formas, gestos y colores, servirán de vehículo a esta emoción. Es clara en este sentido la influencia del teatro isabelino, que Ghelderode considera, después de la griega, la época más grandiosa del teatro universal. A partir de aquí, el teatro lo concibe como “le miroir de la nature”, una naturaleza total, con lo que conlleva de horrible y sublime.

También en Ghelderode está presente la influencia de España, la España de Felipe II y de Teresa de Avila, de Cervantes y del teatro del Siglo de Oro, por el que siente una particular atracción: “Naturellement” escribe en *Les entretiens d’Ostende*, “je n’ai pu lire tous ces auteurs anglais et espagnols dans leur langue originale. Je n’ai pu les connaître qu’à travers des traductions plus ou moins fidèles. Qu’importe, car dans ces truchements se trouvait l’enseignement essentiel: se moquer des règles! (...) et c’est grâce à eux que j’ai toujours fait un théâtre à ma convenance, selon mon optique et non selon celle d’un éventuel auditoire (7 A).

Ghelderode no escribía para ser representado: “Mon théâtre n’était pas resté entièrement un théâtre de tiroir, je veux dire à mettre dans un tiroir après l’avoir écrit. Voyant jouer certaines de mes pièces, ou, à tout le moins, ayant l’écho de leur représentation devant des auditoires peu complaisants, je connus très tôt les servitudes de mon art” (7 B). Cuando estrena en París su primera obra, *la mort regarde à la fenêtre*, descubre propiamente el teatro: “A travers la pièce, à travers le public, à travers les acteurs et le concierge et le pompier de service et le souffleur, à travers tout ce petit monde que je venais de découvrir, j’avais solennellement fait la connaissance du Théâtre, en corps et en esprit. Le clou du décor qui avait fait un accroc à mon veston avait également griffé ma chair” (8). A partir de esta primera representación, comienza

(6) Ibidem, p. 62.

(7 A) Ibidem, p. 80.

(7 B) Ibidem, p. 80.

(8) Ibidem, p. 85.

su evolución teatral: “Pourtant, pendant des années encore, j’allais considérer le théâtre comme une simple forme d’expression poétique, et je ne pensais guère à l’art théâtral dans ses trois dimensions, à un théâtre réalisé” (9).

Vienen después los años con el Théâtre Populaire Flamand: “et je devenais le dramaturge, le fournisseur de ce théâtre, l’écrivain qui travaille par nécessité et selon les besoins de la troupe, quelle aubaine” (10). El resultado de esta época es una producción teatral de escaso interés escénico, que no aporta elementos nuevos. Ni siquiera Ghelderode siente especial estima por estos trabajos, que considera de circunstancia; su único objetivo es la representación, el espectáculo y, de hecho, sólo una de estas obras figurará en su *Théâtre complet, Pantaglieze*.

Su experiencia como autor de teatro a sueldo es, con todo, positiva; a partir de 1930 posee ya un gran conocimiento del mundo teatral: actores, representación, puesta en escena... Una vez que deja el “Théâtre Populaire Flamand”, su obra dramática traduce una especie de virtud que el mismo califica de “artesanale”:

“il serait organiquement fait pour la scène, il serait jouable. Sans doute mes pièces, comme naguère, pourront-elles être lues mais aussi elles devront être jouées, elles resteront surtout à jouer, même quand je leur donnerai une forme très difficile, apparemment. Bien sûr, ce théâtre violentant les conventions et exigeant un effort d’adaptation, d’assimilation, on a souvent prétendu qu’il ne paraissait pas jouable et même qu’il n’était pas jouable on l’a vu depuis: il était pour la scène (11).

El siguiente paso son sus obras para marionetas: “Les marionnettes! Lá était l’Art, en son commencement, lorsque le Théâtre glissa des mains cléricales aux mains laïques” (12); la lección de las marionetas es fundamental para el teatro, el teatro de marionetas es el teatro original en el estado oral; sin embargo, sus obras para marionetas están dirigidas a actores humanos: “...ces oeuvres que je sous-titrais” “pour marionnettes”; mais je ne pense pas que des comédies de chair soient prêts à les jouer celles quelles, la lâcheté devant la critique et le public étant la marque des interprètes d’aujourd’hui, à quelques exceptions près qui sauvent l’honneur d’un Théâtre (13).

(9) Ibidem.

(10) Ibidem, p. 86.

(11) Ibidem, p. 94.

(12) Ibidem, p. 102.

(13) Ibidem, p. 117.

Ghelderode se pronunció en varias ocasiones sobre el papel fundamental del director en el teatro, y sobre la propia representación; en una carta fechada el 9 de diciembre de 1950, dirigida a Yves y Jean Le Poulain, escribía: "Le véritable créateur de théâtre est précisément l'animateur, celui qui ordonne et peuple la scène, crée les formes, capte les idées et invente les voix, peint, sculpte dans les trois dimensions, recommence le Fiat lux, opère magiquement, met en branle le monde des apparences, invente des lieux uniques, des ambiances qui n'existeront qu'une seule fois et où vivront des êtres né de da volonté, avec la complicité du poète, de l'auteur. Qu'il joue ou ne joue pas c'est même chose, puisqu'il joue tous les rôles, il est même le décor, la symphonie orale, le silence réinventé, le ballet. Je ne pense pas que l'acteur dirigé par lui connaisse la plénitude qu'il éprouvera avec le sentiment de sa primauté".

Pero el principal objetivo de su teatro, no es, precisamente, la técnica escénica ni el centro sigue siendo el hombre ⁽¹⁴⁾ y, en concreto, la búsqueda del hombre eterno. En el teatro de Ghelderode se señala con insistencia el rasgo trágico; por ello, será la tragedia la expresión teatral más adecuada para abordar la problemática humana en toda su dimensión; la tragedia entendida no como un género cerrado, sino como un sentido, una voluntad de plantear con valentía cuestiones como el destino del hombre, el sentido de su vida o la existencia del dolor y de la muerte; es decir, tragedia por su capacidad de exploración metafísica, por su facilidad para enfrentarse con el enigma del hombre.

Conclusión lógica de este planteamiento es considerar la tragedia como el género teatral de mayor altura y dignidad. De ahí que, ante un panorama escénico como el europeo del momento, en el que se evitaba

(14) GHELDERODE, M. de.; "La fatalité est le ressort, le sujet de tout son théâtre véritable. Celui-ci met en lumière la petitesse de l'homme devant les forces obscures. Il découvre le visage secret de l'homme, l'identité la plus profonde de l'homme. Shakespeare dit qu' il est le miroir de la nature. Il est aussi microscope, loupe. La science me fait horreur sous toutes ses formés. Mais le vrai problème est celui de l'identité. Qu'est l'homme? Quelle est sa valeur et quelles valeurs doit-il poser?. Est-il une erreur du règne animal, un monstre?. A-t-il une origine divine, est-il une oeuvre d' art manquée?. Voilà ce qui hante le poète". A Jacques Laprade, *Arts*, 26 Oct. 1951, cit. por BEYEN, R., en *Ghelderode*, Paris, 1974.

cualquier de conflictividad en beneficio de una imagen de la realidad sin problemas, el propósito decidido del autor de resucitar el tono trágico, fuese visto como un deseo de separarse del teatro de evasión, lo que acarrió no pocas críticas y acusaciones de pesimismo y amargura; a algunas de estas críticas contestó directamente Ghelderode: “Que je sois incapable de bonheur, cela est vrai, mais je n’ai jamais cherché à désespérer quiconque (...). Le but du Théâtre –et le mien en particulier– n’est pas de consoler, et non plus d’attrister. Le Théâtre est un constat. Et la définition qu’en a donné Shakespeare reste vraie, par les siècles. J’ajouterais que le théâtre suscite, s’il est mauvais le plaisir, s’il est bon, la joie” (15).

El deseo de afirmar el carácter positivo (16) de todo tipo de limitaciones inherentes al hombre, tanto individuales como colectivas, creemos que contribuyó a perfilar la concepción teatral que Ghelderode tenía del teatro, cuyos pasos hemos seguido hasta aquí sucintamente.

Jean Stévo, pintor y poeta, amigo personal de Ghelderode, describe en “Visages de Michel de Ghelderode” su “visage rongé par les acides du temps, usé par une longue amertume qui avait marqué le pli de la bouche blessée, usé par une terreur panique qui avait profondément creusé les orbites, laissant subsister un regard étonnamment clair, une eau profonde, où passaient des reflets d’argent” (17); este retrato del Ghelderode revela dos sentimientos que están también en la base de su teatro: Amargura y terror (18). La amargura ante el espectáculo absurdo y cruel del mundo, que le conduce al pesimismo, y cuya salida (está en la búsqueda de “l’extase de vivre” (“Baudelaire nous l’a conseillé”) (19); en segundo lugar, el terror, el miedo a la muerte, constante y omnipresente en todo su teatro, “un théâtre de fantoches désarticulés par le peur dans un décor disloqué de foire” (20). Y así, entre la amargura y el terror, Ghelderode se plantea las cuestiones primordiales de la existencia, inte-

(15) GHELDERODE, M. de, *Les entretiens...* p. 195.

(16) En *Les entretiens d’Ostende* M. de Ghelderode declaraba: “Les hommes ne sont pas beaux, pas souvent, et c’ est très bien s’ ils ne sont pas plus laids encore, mais je crois à l’ homme et je crois qu’ on le sent dans mon oeuvre, je n’ en désespère pas, et je le trouve très intéressant, capable de tout, t du contraire” (p. 195).

(17) STEVO, J., “Visages de Michel de Ghelderode”, en *Revue générale belge*, p. 56.

(18) Cfr. CASTRO, N.-B., *Le théâtre de Michel de Ghelderode*, Lausanne, 1976.

(19) Carta a Madeleine Gevers “Une amitié retrouvée” *Marginales* 112–113, mai 1967, 9. 18.

(20) NEUIHUS, P., “Le manuscrit jaune” en *Marginales*, mai, 1967, 112–113, p. 36.

rrogándose sobre la vida, la muerte, el ser, la verdad, la religión, el prójimo y las relaciones humanas.

A pesar del terror que le inspira la idea de la muerte, el ser ghelderodiano se aferra a ella para intentar comprenderla. Esta referencia al terror nos lleva a considerar el efecto del teatro sobre la sociedad (los temas sugeridos en el escenario han de repercutir en el ánimo de los espectadores), así como su función social. La referencia al terror puede interpretarse como la voluntad de presentar en el escenario la verdad de la vida, lo que supone abordar también los aspectos más negativos y problemáticos del ser humano; y la finalidad no es otra que la de remover al espectador en sus creencias, sacarle de un posible estado de tranquilidad e inquietarle profundamente; lo que se intenta, en definitiva, es despertar la reflexión crítica del espectador, para que deje de ser un mero receptor pasivo del mundo de ficción que se le propone desde la escena y adopta una actitud activa.

El teatro de Michel de Ghelderode llega al espectador y al lector porque la alienación que transmite es una de las características fundamentales de nuestra época; ésta es la verdadera función del teatro de Ghelderode, que no se dirige a la acción, sino a la transformación interna del hombre (catarsis en el sentido de perfeccionamiento interior). En los conflictos dramáticos no existe una concatenación de hechos que dominen a los personajes como marionetas; el origen de la espiral de desgracias está en un acto libre del hombre, excesivo o erróneo, pero que en todo caso debemos conocer para comprender luego sus consecuencias; de ahí que el espectador se plantee las causas de lo que está ocurriendo: casualidad y principio de justicia poética dominarán el mundo de la tragedia, en el que ningún acto queda impune, ya que el mal engendra consecuencias que afectan directamente o indirectamente a quien lo produce.

La tragedia propone, además, un ejercicio de desalienación a través de la contemplación emocionada de algunos episodios en los que la crueldad o el error han conducido a la catástrofe. El espectáculo final del individuo destrozado invita al espectador a meditar sobre el encadenamiento de circunstancias que han producido el desenlace, circunstancias que serán casi siempre producto de los vínculos que ligan al hombre con la sociedad, con su violencia, su poder y su dominio.

Esa crueldad constituye la base de la moral ghelderodiana; para Ghelderode, el único teatro posible y válido es el teatro peligroso, un

teatro cruel y de ascesis (21). Pero no olvidemos que un teatro capaz de provocar emociones en el espectador no tiene por qué estar reñido con una cierta actitud crítica. El drama es el vehículo idóneo para conseguirlo en tanto que despierta actitudes solidarias ante los males de nuestros semejantes, así como la asunción de los nuestros. Además, el mejor medio para obtener este resultado es evitar que la obra transmita un universo totalmente cerrado y sin fisuras, como si el autor poseyera todas sus claves y al espectador o lector no le quedase otra salida que aceptarlas sin discusión.

En cambio, si el espectador queda abierto, el espectador tiene que reconstruir el significado, reproducir su sentido, por decirlo de alguna manera. De este modo, un elemento formal, que es el final abierto, se convierte en semántico, reflejando así la gran preocupación de Ghelderode por integrarlos en un todo coherente. Esta apertura del drama genera de inmediato dos consecuencias. Por una parte, el dramaturgo no pretenderá transmitir una ideología concreta (Engels decía: "Cuanto más oculta quede la opinión del autor, mejor para la obra de arte"), ni tampoco dar solución a los problemas planteados, ya que la cualidad esencial del drama es plantear una problemática sin dar soluciones; lo que se sugiere entonces es que la realidad no es sencilla, sino problemática, y que, por lo tanto, debe ser cuestionada e investigada, aún sin poder dar ni obtener respuestas. Por otro lado, se defiende la esperanza como significado final de toda tragedia. En el teatro de Ghelderode estos dos puntos aparecen con claridad en aquellas obras cuyos personajes parecen abocados a la desgracia, aunque en tales dramas también existe ese carácter de apertura anteriormente citado.

En otros casos, cuando la derrota de los personajes no es definitiva, sino tan sólo una posibilidad que aletea en el desenlace, ese carácter abierto es más evidente, aunque su eficacia es idéntica. En tales ocasiones, el público queda sumido en la ambigüedad, que sirve para despertar su interés y colaboración: no se dan soluciones, sugiriendo que aunque el espectáculo ha terminado, la vida sigue, y más allá de la ficción cada uno debe hallar su propia respuesta. De esta forma, las cuestiones planteadas (ésta es al menos, la intención) se transfieren al espectador para que éste medie y reflexione, naciendo así una dialéctica en la que el Destino no ejerce un poder fatal; es la libertad humana la que actúa, aunque la mayoría de las veces muy condicionada.

(21) Cfr. DEBERT-MALAQUAIS, E., *La quête de l'identité dans le théâtre de Michel de Ghelderode*, París, 1967.

El drama de Michel de Ghelderode intenta explorar en qué forma las torpezas humanas se disfrazan de destino, para que así puedan repartirse mejor la culpa y la inocencia; y, entonces, el terrible problema de las víctimas inocentes cobra sentido, ya que cada personaje tiene una razón por la que luchar, aunque también surge su equivocación, y por ella deberá pagar.

La conciliación de los principios opuestos a veces se sugiere en el desenlace, cobrando entonces sentido lo que siempre y en todo momento plantea el drama: el difícil camino del hombre, con sus limitaciones y sus errores, hacia la verdadera libertad.

Ya dijimos que en su teatro Michel de Ghelderode hace de la crueldad profesión de fe: el único teatro posible es el teatro cruel (22). La crueldad de Michel de Ghelderode es, ante todo, la del autor dramático que, para fustigar la maldad y la mentira, debe primero sufrir y actuar como un auténtico verdugo para sí mismo.

Sin embargo, esta crueldad no tiene el mismo sentido que en Antonin Artaud. Antonin Artaud pensaba ante todo en la crueldad como algo necesario para el director de la obra. En *Le théâtre et son double*, Artaud dibuja un itinerario a seguir hasta el final en la seguridad de que el público necesita un teatro que “réveille nerfs et coeur”. Y este deseo no podrá alcanzarse más que con la crueldad; como él mismo escribía: “tout ce qui agit est une cruauté”, ya que Artaud querría que el teatro fuese la realidad misma, conteniendo para los sentidos esta “espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie”. Incluso llega más lejos, haciendo una comparación con el sueño: “de même que nos rêves nous pensons qu'on peut identifier les images de la pensée à un rêve qui sera efficace dans la mesure où il sera jeté avec la violence qu'il faut. Il faut libérer cette violence magique du songe que (le public) ne peut reconnaître qu'empreinte de terreur et de cruauté (23) (...) “Il ne s'agit”, explica Artaud, “dans cette cruauté ni de sadisme, ni de sang, du moins pas de façon exclusive... ce mot cruauté doit être pris dans le sens matériel et rapace qui lui est prêté habituellement” (24).

El objetivo fundamental debe dirigirse hacia una unidad que no pueda ser alcanzada más que por la crueldad. Pero la búsqueda de la

(22) GHELDERODE, M. de, *Les entretiens...* p. 183.

(23) ARTAUD, A., *Le théâtre et son double*, pp. 133-134.

(24) *Ibidem*, p. 156.

unidad de teatro pasa necesariamente por la unidad del que efectúa esa búsqueda, identificando el hombre al artista y el artista a la obra. Y precisamente en este sentido es posible un acercamiento entre Ghelderode y Artaud: “Elle est humour, elle est poésie, elle est lucidité” (25); la crueldad de Maître Folial es la crueldad de Antonin Artaud. Pero, a pesar de todo, es difícil discernir con claridad la posible influencia del teatro de la crueldad de Antonin Artaud en la obra dramática de Michel de Ghelderode.

Según Roland Beyen, Ghelderode falsificó la fecha de su obra sobre la crueldad para así adelantarse al posible reproche por haberse inspirado en *Le théâtre et son double*, fechado en 1938. Nada permite afirmar, sin embargo, que Ghelderode conociese los escritos de Artaud en el momento en que redactó *L'école des buffons* en 1942; ni tampoco en 1943, fecha de la edición original, ni, por supuesto, en 1937, cuando empieza a trabajar sobre el tema. Según Paul Aloïis de Bock, fueron muchas las horas que él y Ghelderode pasaron hablando sobre la necesidad del artista de practicar la crueldad. Una carta fechada el 13 de junio de 1937, dirigida al estampador Jac Boonen, confirma que el tema de la crueldad ya preocupaba a Ghelderode en ese momento; su obsesión no provenía, desde luego, de la lectura de Artaud, sino del arte y la pintura de Goya: “Soyez cruels; que votre Art soit de cruauté, sans mensonges, j'ai passé de longues heures à revoir les planches de Goya, que je connais si bien. C'était comme si je les découvrais. J'étais saisi d'effroi et de délices. La laideur éternelle si absolument abordée et exprimée avec cette simplicité que met le bourreau à exécuter m'a transporté, dans une atmosphère de tragique beauté, de beauté glaciale, vous entendez... Ah! Quel réconfort de découvrir que tous les grands créateurs furent des pessimistes irréductibles (26).

Cuando se le pregunta acerca de la posible influencia de los escritos de Artaud, Ghelderode contesta (1951): “J'ai découvert cela après la guerre seulement, mais il y a des choses qui sont dans l'air. *L'école des bouffons* où je résume cette théorie si théorie il y a, est écrite en 1936, sur un thème antérieur que j'avais en tête depuis l'époque d'*Escurial* depuis 1926-1927, je ne sais pas, mais cette théorie de la cruauté, je ne l'avais jamais exprimée, elle s'exprimait toute seule dans mes œuvres” (27). Y dos años más tarde declaraba: “Quand j' ai lu (...) les

(25) FRANCIS, J., *L' éternel aujourd' hui de Michel de Ghelderode. Spectrographie d' un auteur*, p. 363, Bruxelles, 1949.

(26) Cfr. BEYEN, R., *Ghelderode*, págs. 111-112.

(27) *Ibidem*, pág. 112.

premiers écrits qu' Artaud consacrait au théâtre (...) j'ai été stupéfait de voir que j'avais appliqué en les ignorant (...) ses règles" (28).

Roland Beyen piensa que Ghelderode apenas conocía los escritos de Antonin Artaud, y que son muchos los conceptos que los separan, sobre todo sus opiniones acerca de los medios de la dramaturgia; y añade que el posible fracaso de Artaud deriva de la pobreza de las ilustraciones, de su incapacidad para formar el grupo teatral con el que soñaba (lo que harán por ejemplo Grotowski, J. Beck o P. Brook). Para Jean Decock, "le triomphe d'Artaud n'est pas français, car le français ne participe pas à un théâtre païen et intellectuel, tenant à la fois du bordel et du gymnase du corps et des nerfs remontant ainsi à l'antique définition du théâtre" (29). Jacques Derrida insiste también en la incapacidad de A. Artaud, subrayando el imposible reto de Artaud al arte occidental: "Mais il est fatal que dans sa clôture la représentation continue".

El paralelo establecido entre Artaud y Ghelderode no puede darse más que a nivel técnico y concreto de la representación: el autor opuesto al teórico. Artaud, Ghelderode y el anti-teatro de los años 50, con su liquidación de valores falsos y su reflexión sobre lo real y lo imaginario, anunciados ya en el teatro de Ghelderode varios años antes, proceden de un mismo rechazo de la psicología, de la lógica y del realismo. Pero mientras que el teatro de Artaud es un teatro "non sacré", un teatro de palabras y de abstracciones, el teatro de Ghelderode es justo lo contrario. El recurso a la magia de las palabras, para hacer visible lo invisible, hace del teatro de Ghelderode un teatro "sacré"; en este teatro, el hombre carece de raciocinio, en oposición al verbalismo del teatro francés, que muere aplastado por la palabra. Su uso en las otras formas de espectáculo (cine, deporte, baile,...) lo convierten en un teatro total (30), en el que se produce una materialización de lo real y de lo imaginario, una revolución permanente frente a todos los órdenes sociales establecidos y, en general, frente a todas las necesidades impuestas por la tradición o el público. Y es aquí donde podemos hablar una anarquía del poeta, del escritor de teatro.

El teatro de Michel de Ghelderode es un teatro del inconsciente,

(28) Ibidem.

(29) DECOK, J., *Le théâtre de Michel de Ghelderode*. Esta idea había sido ya manifestada por Gilles Sandrier en el Coloquio sobre el teatro de la Casa de la Cultura de Caen (Junio 1967).

(30) Un teatro total porque integra elementos plásticos y pictóricos, visuales, sonoros y musicales.

de lo místico y de lo metafísico (31); un simulacro y un peligro. Un simulacro porque su objeto es la reflexión, mostrar las contradicciones del hombre al rechazar la explicación y la comprensión. Michel de Ghelderode manifestaba en una entrevista: "Le théâtre est un constat. Il n'a pas pour fonction de consoler ou d'attrister. Le théâtre est un conservatoire de nos actes sociaux, mystiques ou philosophiques, une projection et une sublimation, une représentation dernière des actes humains... Mais le motif de mon théâtre n'est pas d'expliquer". El secreto de toda la dramaturgia de Ghelderode reside en su peligro, y ese peligro nace del rechazo del autor a una solución tranquila, ya que se mueve siempre en el campo de la angustia.

La obra teatral de Ghelderode es enorme y variada. Lo que más llama la atención en su teatro, aparte de su riqueza, crueldad y violencia es, por un lado, la ausencia de reglas, y lo que es más, la libertad casi total, la ya mencionada anarquía del poeta dramático frente a las necesidades impuestas por la tradición, el público y los gustos. Por otra parte, está la ausencia de una clara evolución en el conjunto de la obra, algo bastante lógico si tenemos en cuenta el temperamento de M. de Ghelderode.

La extensión y complejidad de su producción revelan tanto el miedo a estancarse como la preocupación por renovarse continuamente. Como otros grandes creadores, M. de Ghelderode agota por completo sus fuentes de inspiración, aunque en principio no parezca existir ninguna estructura previa, salvo la que surge de la propia obra.

(31) Por teatro metafísico entendemos un teatro que permita ver las dimensiones invisibles de la conciencia y del ser. El hombre ha inventado el teatro para entender su propio misterio. En un clima de angustia y miedo, de obsesión y de risa, Ghelderode hace visibles las grandes cuestiones del tiempo, de la materia, del espíritu, del Bien y del Mal, (Cfr. DECOCK, J.: "Le théâtre selon Ghelderode" en *op. cit.*).

Resumen

Michel de Ghelderode se ratifica en su idea acerca del teatro como vehículo para la expresión escénica de los problemas del hombre, y el teatro concebido como un arte de instinto, cuyo centro será el descubrimiento del hombre eterno a través de la tragedia entendida como una voluntad de plantear el destino humano.

Las influencias de esta obra teatral son constantemente pictóricas, por quererla situar plásticamente para poder describir sus vestimentas, decorados y época. La primera condición para la existencia de ese espectáculo hecho de formas, gestos y colores será la emoción física que sobrecoge al espectador.

Résumé

Michel de Ghelderode se ratifie dans son idée sur le théâtre comme véhicule pour l'expression scénique des problèmes de l'homme, et le théâtre conçu comme un art de l'instinct, dont le centre sera la découverte de l'homme éternel à travers la tragédie considérée comme une volonté d'explication du destin humain. Les influences de cette oeuvre théâtrale sont surtout picturales pour pouvoir les situer plastiquement afin de décrire ses costumes, décors et époques. La condition première pour l'existence de ce spectacle composé de formes, de gestes et de couleurs sera l'expression physique qui s'empare du spectateur.

Summary

Michel de Ghelderode is ratified in his idea of the theatre as a vehicle for expressing on stage man's problems, and the theatre conceived as an art of instinct, whose centre will be the discovery of eternal man through tragedy, understood as a wish to explain human destiny.

The influences of this play are above all pictorial, for wanting to situate it in a plastic way in order to describe its costumes, scenery and epoch. The first condition for the existence of this play made up of forms, gestures and colours will be the physical emotion which takes over the spectator.