

ASPECTOS EXISTENCIALES EN SEIS OBRAS DEL TEATRO DEL ABSURDO

Margarita Rigal Aragón
Rosaura Suárez Sánchez

Dra. Margarita Rigal Aragón. Universidad de Castilla-La Mancha

Rosaura Suárez Sánchez. I.E.S. «Escultor José Luis Sánchez» de Almansa

ABSTRACT

The purpose of this paper is to study how Existentialism –in its most human meaning– is reflected in the Theatre of the Absurd. We will focus on the following Ionesco and Beckett's plays: *La cantatrice chauve* (*La cantante calva*, de 1950), *Les chaises* (*Las sillas*, 1951), *La leçon* (*La lección*, 1951) and *Rhinocéros* (*Rinoceronte*, 1958) written by the former, and *En attendant Godot* (*Esperando a Godot*, 1953) and *Fin de partie* (*Fin de partida*, 1957) by the latter. Aspects such as language, position of objects and characters on the stage, etc. will be analysed according to their relevancy regarding vital feelings. Eventually, we reach the conclusion that, although the treatment of Existentialism is different in both authors, they always achieve to transmit an equal message: **the absurdity of life**.

DEBIDO, en gran medida, a los conflictos bélicos de las dos grandes guerras, la década de los años cincuenta se caracteriza por un profundo existencialismo: el ser humano se cuestiona prácticamente cada aspecto de la vida, buscando «su propia verdad», pese a la inmensa desorientación en la que se encuentra sumido. Una de las formas de plasmar este pesimismo es a través de la Literatura. En Francia Jean-Paul Sartre (1905-1980) y Albert Camus (1913-1960) comprendieron que la lucha continuaba aunque hubiesen cesado las armas, que la búsqueda había de proseguir, y que el escritor debía poner de manifiesto las injusticias, considerando todo ello como una obligación para con la sociedad. Aunque ambos son recordados más como novelistas que como autores dramáticos, su producción en este campo no debe ser olvidada, pues los dos plasman, cada uno a su manera, el desmoronamiento del mundo y la necesidad de que el individuo se sienta libre. Sin embargo, ya antes que ellos, otros escritores habían usado el lenguaje dramático como vehículo para reflejar la conflictiva existencia humana.

El consenso casi unánime que las raíces del Teatro del Absurdo se encuentran en Francia, en *Ubu roi* (*Ubu rey*, 1896) de Alfred Jarry (1873-1907), obra prevanguardista en la que resuenan golpes y palabrotas, donde lo real queda destruido, y sobre todo, se ataca lo burgués; con posterioridad sería preservado y desarrollado –siguiendo líneas diferentes– por el polémico Antonin Artaud (1896-1948)⁽¹⁾ y su seguidor Jean Genet (1910-1986), y por figuras tales como Eugene Ionesco (1912-1995)⁽²⁾, Samuel Beckett (1906-1989)⁽³⁾, y, de manera tangencial, los ingleses Harold Pinter (1930-)⁽⁴⁾ y John James Osborne (1929-)⁽⁵⁾, entre otros. Las características más generales de dicho movimiento pueden resumirse en las siguientes:

- i) la realidad es incomprensible a nivel racional,
- ii) no tienen cabida reglas tales como las unidades de acción, tiempo y lugar,
- iii) los personajes carecen de entidad propia, convirtiéndose en arquetipos, y por ello se descomponen, las situaciones y palabras se repiten, el tiempo se detiene, el lenguaje es sólo otro más de los elementos escénicos (con lo que su valor se ve muy mermando), y
- iv) de ahí deviene la importancia de la puesta en escena con detalles como la disposición de los objetos, los juegos luminosos, etc.

En las páginas que siguen nos centraremos en cómo se recoge el problema existencial del ser humano en *La cantante calva*, *Las sillas*, *La lección* y *Rinoceronte* de Ionesco, y *Esperando a Godot* y *Fin de partida* de Beckett. En ellas los autores denuncian profundos dramas vitales que transmiten magistralmente no sólo mediante los contenidos, sino de manera muy especial a través de nuevas formas. *Rinoceronte* (1958) es la más tardía de entre las mencionadas; en ella Ionesco

-
- (1) Considerado escritor casi inclasificable, que comenzó su andadura como surrealista, pero que se desligó del movimiento, preludivando la neo-vanguardia y asociándose al Teatro del Absurdo pues abominaba del lenguaje y exaltaba el gesto y la acción. Tal y como recogen Bravo Castillo y Moreno Ballesteros (1988: 139) se le continúa llamando poeta maldito, al igual que a Poe, Baudelaire, Nerval, Rimbaud, y muchos otros: «Sus escritos serán [...] escritos torturados. Lucha furiosa para arrancar a su yo sufriente un grito que resuene con propiedad».
 - (2) Rumano (de madre francesa) afincado en Francia, que junto con Beckett, llevará más lejos las ideas existencialistas de Artaud, Genet, y Jarry, revolucionando de manera subversiva las ideas y mensajes que hasta ahora se habían transmitido.
 - (3) Irlandés de nacimiento, se afincó en Francia a finales de los años 30 y se propone, desde entonces, escribir en francés como si de un ejercicio de superación se tratase.
 - (4) Seguidor de Beckett, asociado con el Teatro del absurdo y creador de un singular tipo de comedia que ha recibido el nombre de «comedy of menace». La mayor parte de su obras se desarrollan en una única habitación en la que los personajes se sienten amenazados por extrañas fuerzas que ni ellos mismos pueden comprender.
 - (5) Cuyas piezas, en un principio, representaban el absurdo de la vida y los sentimientos perturbados de los «Angry Young Men», aunque su obra posterior ha dejado de lado la «rabia», derivando más bien hacia una nostalgia de lo que podría haber sido.

se acerca más al simbolismo que en sus piezas anteriores, convirtiéndose en una alegoría del adocenamiento de las masas. Los personajes luchan por subsistir aún dentro del sinsentido de sus vidas, sus existencias son monótonas y rutinarias, siempre hacen lo mismo, completando un idéntico ciclo. Un día aparece un rinoceronte en la calle, y luego otro, y otro y otro ... Aunque los «humanos» intentan, desesperadamente, defenderse de estos paquidermos que carecen de sentimientos, poco a poco todos los personajes e van transfigurando: la tendera y su marido, la señora que va a la compra, Juan, el lógico, Durard, Bordard, el Sr. Papillón, e incluso Daisy. Tan sólo Berenger, luchando contra-corriente, permanece fiel a su condición humana. La transmutación de persona en rinoceronte se produce muy despacio al principio, con gran rapidez, en las líneas finales; pero lo importante es que ésta no es el resultado de un contagio, sino un acto voluntario, los personajes se entregan, con convicción, conforme descubren que lo único que les está permitido es la libertad de elegir su propio destino:

– Juan: Es preciso reconstruir las bases de nuestra vida. Hay que volver a la integridad primordial [...]. Derribemos todo yeso y nos irá mucho mejor [...]. El humanismo ha caducado (pp. 130-131)⁽⁶⁾.

En el último acto, cuando ya sólo la pareja que forman Daisy y Berenger parecen permanecer inmunes a esa «epidemia rinocerónica», ella aboga por una intercomunicación, mientras que él se niega a rebajarse a una condición animal. Daisy lo abandona y se une a los paquidermos. Por consiguiente, lo que antes era anormal: ser rinoceronte, es ahora lo normal, y continuar siendo humano, lo raro. Los rinocerontes son «dioses»: representan la evolución, la fuerza y la libertad, esto es, ellos llevan una existencia sin ataduras en la que la educación y la cultura ya no tienen sentido. Un hombre solo, uno entre todos, considera que entregarse a tal destino es degradante y monstruoso.

Unos años antes, en *Las sillas*, no a animales, sino a cosas había reducido Ionesco a las personas. Los protagonistas, dos ancianos, reciben a una gran audiencia –incluso un emperador, está entre ellos– para comunicarles un mensaje maravilloso y esperanzador. La audiencia son meras sillas, y el orador, que va a pronunciar el discurso, sordomudo. La náusea existencial, el abandono, la soledad, la incomunicación, el vacío son tales que al viejo y a su esposa sólo les resta suicidarse, abrir una ventana y lanzarse al vacío:

– El viejo: Nuestros cadáveres caerán el uno lejos del otro, nos pudriremos en la **soledad** [la negrita es nuestra] acuática [...]. No nos quejaremos demasiado (p. 78).

(6) Las páginas corresponden, en esta y en las siguientes citas, a las ediciones de los textos manejados, los cuales aparecen en la bibliografía que se incluye al final.

Lo trágico, lo desgarrador y desconcertante en esta pieza es que ambos intentan comunicar al espectador que se sienten repletos, como si hubiesen completado sus ciclos vitales, ya que se les ha dado la oportunidad de acabar sus días con una «apoteosis», transmitiendo un mensaje a la humanidad; pero dicho comunicado no existe: consiste en una serie de gruñidos emitidos por un mudo. Por lo tanto, la vida y la muerte de estas dos personas han sido un completo absurdo: habían «gastado» sus días en elaborar un memorándum que nunca se escribió, y que iba a ser emitido ante una audiencia imaginaria por un orador incapaz de articular palabra alguna.

La deshumanización, la degradación y la descomposición quedan también evidenciadas en otra composición del mismo año: *La lección* —obra abierta, que sigue una estructura circular, donde el principio y el fin se unen para que la acción pueda repetirse sin cesar— en la que un profesor ha matado ya a cuarenta alumnas y al cierre del telón llega la número cuarenta y uno. El maestro y la alumna sufren, a lo largo de la obra, una serie de transformaciones. Cuando ésta comienza, el maestro se manifiesta como un ser tímido, y la alumna parece fuerte y muy segura de sus conocimientos y de sí misma. A medida que avanza la acción, y con ello la clase, se despliegan ante el profesor las lagunas de la joven, la cual se queja, entonces, de un agudo dolor de muelas; dolor que parece empequeñecerla y debilitarla. El maestro está solo en su conocimiento y ella sola en sus ignorancia. La única salida, la única respuesta posible es, por tanto, la muerte. Queda, así, patente que la existencia vale tan poco que se puede morir por cualquier cosa. El maestro saca un cuchillo de un cajón y la alumna es brutalmente asesinada mientras practica la diferencia de pronunciación entre la «y» y la «ll».

La farsa titulada *La cantante calva*, de 1950, había abierto a Ionesco las puertas del teatro. Los personajes están tan aislados, que entre ellos la comunicación es imposible. En la cuarta escena es en la que queda reflejado de forma más patente el problema existencial del individuo: los esposos Martin, sentados el uno frente al otro, no se reconocen, después de enumerar una larga lista de coincidencias llegan a la conclusión de que son marido y mujer. En la escena siguiente, la ironía y la incoherencia atrapan la atención del espectador, cuando Mary, la criada, revela que nadie (de entre los presentes) es quien pretende ser y que ella es Sherlock Holmes. Al aparecer el bombero (escenas VII y VIII) las contradicciones se agudizan, pues, ya no es que nadie sea quien pretende o cree, sino que incluso puede que no exista. Es ésta, también, una obra abierta en la que la acción gira en torno a círculos concéntricos: antes de que baje el telón, todo comienza de nuevo, aunque los Martin ocuparan el lugar de los co-protagonistas, los Smith. Fue, posiblemente, en esta pieza, de entre las cuatro analizadas (pese a ser la primera), donde logró Ionesco un mejor aprovechamiento de los juegos a los que se presta el lenguaje para conseguir sus propósitos:

que el espectador obtenga la sensación de que lo acontece y oye es un completo sinsentido. La Sra. Smith no deja de hablar, dirigiéndose a su marido, mientras éste, sin escucharla, se limita a chasquear la lengua; cuando, por fin, se decide a hablar, sus intervenciones son de índole muy peculiar:

– Señor Smith: ¿Por qué en la sección del registro civil del periódico se da siempre la edad de los muertos y no la de los recién nacidos? (p. 14).

En la primera escena, al escuchar el diálogo entre Mary y la Sra. Smith, tenemos la sensación de estar en una clase de idiomas: la señora dice algo y la criada lo repite; el mismo procedimiento se emplea en la escena cuarta en la conversación que mantienen los esposos Smith; y en la última escena, cuando el bombero les deja, las dos parejas comienzan a proferir frases sin ningún sentido («Sr. Martin: se puede demostrar que el progreso está mucho mejor con azúcar» p. 93), para terminar emitiendo palabras sueltas («Sra. Smith: ¡Qui!» p. 98). De hecho Ioneco explicó que la idea de concebir esta obra surgió de un manual para aprender inglés.

En *La lección* los diálogos también van a contribuir a acentuar la angustia existencial. Así sucede, por ejemplo, cuando el profesor pregunta qué número e mayor si el tres o el cuatro y la alumna le contesta: «¿En qué sentido mayor?» (p. 100); o cuando la sirvienta anuncia que la clase de filología va a llevar a «lo peor». Ese «lo peor» no sólo hace referencia a la muerte de la muchacha, sino también al absurdo y al caos en el que alumna y maestro se sumergen: «Así pues, señorita, el español es la lengua madre de la que han nacido todas las lenguas neoespañolas» (p. 113). Este galimatías se abre en la página 111 (momento en el que la criada le ruega que no comience con la lección de filología) y se cierra en la 137 al confesar al profesor: «Yo entendí mal, creía que *Peor* era una ciudad y usted quería decir que la filología llevaba a la ciudad de Peor». Al igual que en *Rinoceronte*, el autor denunciaba ya aquí que la Educación y la Cultura no importaban, habían quedado exterminadas, todo se había desmoronado.

La descomposición del lenguaje se acusa, asimismo, en *Rinoceronte*, pues si Berenguer no aprende el idioma de los paquidermos se quedará aislado, sin vía alguna de comunicación; y en *Las sillas*, donde las mismas palabras y frases se repiten una y otra vez, convirtiéndose la vieja en eco de su marido. Aunque, como ya se ponía de manifiesto en *La cantante calva*, saber hablar no significa nada, pues todos y cada uno de nosotros nos encontramos inmersos en una soledad de la que no podemos escapar. Lo lamentable es que, tal y como argumentan Vladimir y Estragón (*Esperando a Godot*, 1953, de Beckett), las palabras son puro divertimento, nadie sabe sobre qué versan, pero son necesarias, pues sin ellas estaríamos muertos; y también ellos, como los ancianos de *Las sillas*, esperan a alguien que nunca vendrá:

- Estragón: Ya sabemos a qué atenernos.
- Vladimir: No tenemos por qué inquietarnos.
- Estragón: Sólo hay que esperar.
- Vladimir: Estamos acostumbrados (p. 47).

Pero aunque se espere algo o a alguien que no va a llegar, pese a que el lenguaje no exprese la realidad, y la comunicación sea inviable, es uno de los pocos medios a nuestro alcance para relacionarnos los unos con los otros. De hecho, Beckett se vale de él para en dos actos –en el caso de *Esperando a Godot*– lograr que el espectador participe en la exasperación de una espera que nunca termina. Los personajes desean que las palabras que pronuncian contengan significado, pero el único posible es el que ellos construyen a través de sus propios actos.

Uno de los objetivos del Teatro del Absurdo es que los espectadores, por medio de los personajes, aprehendan sus decepciones, buscando sentido a lo que acaece en un mundo doloroso. Por ello, tanto en *Esperando a Godot* como en *Fin de partida* se aprecia una reafirmación de la angustia existencial, poniéndose de manifiesto que, ante las continuas dificultades y tragedias que plantea la vida, la única solución es la ridiculización, trasladarlo todo al plano del despropósito. Debido a este tremendo pesimismo, el hombre se ve abocado a una desesperanza que lo atrapa; las primeras frases de *Esperando a Godot* lo expresan con total claridad:

- Estragón: No hay nada que hacer.
- Vladimir: Empiezo a creerlo. Durante mucho tiempo no he resistido a pensarlo, diciéndome, Vladimir, sé razonable, aún no lo has intentado todo. Y volvía a la lucha [...] (p. 11).

Aunque todavía el espectador no sabe nada acerca de los personajes (sólo ha escuchado estas palabras y visto su apariencia), se comprende ya que ambos son partícipes de una misma filosofía: el mundo es absurdo, no hay normas ni verdades. Los acontecimientos se suceden sin motivo: Estragón se lamenta de su dolor de pies y Vladimir se queja del olor que desprende su compañero, de que sus intentos de suicidio han fracasado, de su dificultad para orinar, etc. Una serie de expresiones que muestran la tragedia de la vida cotidiana, como «No hay nada que hacer», se van a repetir en numerosas ocasiones a lo largo de la representación: «No hay nada que ver» (p. 14), «Mientras se espera, nada ocurre» (p. 47), «No ocurre nada, nadie viene, nadie se va. Es terrible» (p. 53), son algunos ejemplos. De esta manera, el tiempo pasa lentamente; tal vez podríamos decir que en realidad lo que Beckett pretende es dar la sensación de que los relojes ya no existen, se han parado, tal y como nos lo muestra el siguiente diálogo:

- Estragón: Soy desgraciado.
- Vladimir: ¡No bromees! ¿Desde cuándo?
- Estragón: Lo había olvidado.
- Vladimir. La memoria nos juega esas malas pasadas [...] (p. 64).

Pero pese a que el tiempo no avance, en su búsqueda de proporcionar un significado a lo incomprensible, Pozzo se cuestiona qué podría hacer para lograr que las horas de espera de Vladimir y Estragón fueran más llevaderas:

- Pozzo: Señores, ustedes han sido ... amables conmigo.
- [...].
- Pozzo: Sí, sí, se han portado con corrección. De modo que me pregunto ... ¿Qué podría hacer yo para que unas personas tan buenas no se aburran? (p. 48).

A causa de esta completa náusea existencia en la que se hayan sumidos, al igual que los ancianos protagonista de *Las sillas*, la única salida que encuentran es el suicidio; pero «la vida» es tan incongruente que, pese a intentarlo en varias ocasiones, ni tan siquiera eso logran, pues una vez les falta la cuerda, otra la rama es muy endeble, etc. El resultado es, por tanto, una espera insatisfecha en la que hay que llenar el vacío de los días, aunque sea con nimiedades tales como discutir sobre el motivo por el cual Lucky no deja sus maletas en el suelo.

Tomando en consideración aspectos como los anteriores, Rodríguez Gago (1989:37) deduce que las obra de Beckett surgen de «la tensión entre la necesidad artística de expresar y el nada que expresar». González Salvador (1995: 1093), por su parte, explica cómo nace esa particular visión del mundo de Beckett, ese convencimiento de que no podemos cerrar los ojos, en un acto voluntariamente inconsciente, ante la inmensa degradación que nos rodea:

1946 es un año crucial para Beckett [...] estuvo durante todo ese año como poseído por una fiebre inexplicable, como consumido por el sufrimiento de una urgencia. Hasta que por fin, precisamente en el transcurso de otro deambular solitario, una noche de tormenta al borde del mar, Beckett tiene la «visión» de lo que será su obra futura: en ella no habrá cabida para ningún personaje, para ninguna historia. En ella no habrá distancia alguna entre el narrador y el relato. Su obra será un monólogo interior, desnudo, sin concesiones. Una palabra en soledad.

Y efectivamente, aunque no haya historia, en *Fin de partida* (1957) el mensaje que se pretende transmitir, tras esa acumulación de frases y situaciones que simulan una bufonada, es que pese al dolor, pese a la incoherencia, el ser humano desea aplazar el inevitable final, y mientras se espera hay que llenar el tiempo con algo; por lo tanto, en torno a ese «algo» se estructura la obra. En *Esperando a Godot* hemos visto cómo Vladimir y Estragón se encuentran, en el día de autos, en el mismo lugar en el que habían estado el anterior, y allí también acudirán en días sucesivos, para esperar a alguien que nunca llega. De modo similar, en *Fin de partida*, Ham le pregunta a Clov si la hora es la de siempre (p. 12), el cual le contesta que sí, que es la hora «cero». Las leves modificaciones que se producen en los

acontecimientos, «vivididos» por estos personajes no hacen sino agudizar la desesperanza en el espectador:

- Nell: Nada [es] tan divertido como la desgracia, te doy la razón. Pero...
- Nagg: ¡Oh!
- Nell: Sí, sí, es lo más cómico del mundo. Y nos reíamos con ganas, al principio. Pero siempre es lo mismo. Sí, es como la historia amena que nos cuentan con demasiada frecuencia, la encontramos siempre amena pero ya no nos reímos. [...] (p. 25).

De esta forma se celebra una trágica ceremonia de la condición humana, llegando a un irremediable final que ya desde el principio se anuncia. Casi al comienzo de la obra (p. 20) Ham afirma: «Pero al final de la jornada siempre es lo mismo, ¿verdad, Clov?» y en las líneas finales (pp. 82-83) exclamará con desazón: «[...] Viejo final de partida, final de perder. [...]. Instantes nulos, siempre nulos, pero que cuentan, pues la cuenta está hecha y la historia terminada».

En las piezas de Beckett las acotaciones escénicas son de una importancia singular; por ejemplo, en *Fin de partida* Ham y Clov no pueden comunicarse más que a través de murmullos casi ininteligibles y gestos. Por ello las indicaciones del escritor son tan necesarias como las palabras para lograr transmitir el mensaje. El hecho de que Nagg y Nell estén metidos en un cubo de basura, que de cuatro personajes sólo uno se mueva (y además con bastante dificultad), etc. posee un significado que como espectadores o lectores hemos de deducir. Tal vez lo que el autor pretenda decirnos es que la única verdad consiste en que al final nos encontraremos con la muerte: «Fuera de aquí sólo existe la muerte» (p. 16). Beckett, a diferencia de Ionesco, mantuvo una postura hermética acerca de la simbología de sus obras, dejando a nuestra imaginación una libertad de interpretación. De entre las obras de Ionesco analizadas, quizás en la que más claramente se perciba que los procedimientos escénicos son de gran relevancia sea en *Las sillas*, donde la disposición de los personajes (colocados cada uno en un lado opuesto del escenario, en el momento de lanzarse al río) enfatiza todavía más el drama de la soledad.

No quisiéramos cerrar estas páginas sin aludir, escuetamente, al hecho de que pese a que el asesinato y el suicidio aparecen en la obra de Ionesco, denunciando la irracionalidad, no producen la misma intensa desesperación que provocan las piezas de Beckett. En Ionesco la muerte es otro elemento más de lo cotidiano, por ello hasta eso es llevado a los límites de la farsa (*La lección*), mientras que para Beckett es la única realidad. De cualquier modo, ambos autores recurren a la continua e insistente repetición de los mismos pensamientos y a una estructura en circular o en espiral, como vehículos perfectos para transmitir que cada día es muy similar al anterior y al siguiente, y que el hombre no puede escapar a su incongruente destino.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERES, R. M. (1972): *Panorama de las literaturas europeas 1900-1970*, Madrid, Al-Barak.
- BECKETT, S. (1986): *Fin de partida*, Barcelona, Tusquets.
- (1987): *Los días felices*, Madrid, Cátedra.
- (1990): *Esperando a Godot*, Barcelona, Tusquets.
- BRAVO CASTILLO, J. (1989): «Función de la risa en el teatro de Ionesco», en *Ensayos. Revista de la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado*, Albacete, febrero.
- (1990): «Godot y aquella larga espera», en *Barcarola. Revista de creación literaria*, Albacete, mayo.
- BRAVO CASTILLO, J. y MORENO BALLESTEROS, M. LL. (1988): «Antonin Artaud: Selección de poemas y textos claves», en *Barcarola. Revista de creación literaria*, Albacete, febrero, nº 26/27, pp. 139-147.
- ESLIN, M. (1966): *El Teatro del Absurdo*, Barcelona, Seix-Barral.
- GONZÁLEZ SALVADOR, A. (1995): «Beckett», en LLOVET, Jordi, ed. (1995): *Lecciones de Literatura universal*, Madrid, Cátedra, pp. 1091-1098.
- IONESCO, E. (1982): *La cantante calva*, Madrid, Alianza Losada.
- (1984): *Las sillas. La lección. El maestro*, Madrid, Alianza Losada.
- (1987): *Rinoceronte*, Madrid, Alianza Losada.
- RODRÍGUEZ GAGO, A. (1989): «Samuel Beckett, vida y obra: De un silencio a otro», introducción a BECKETT, S. (1989), op. cit.