

---

### Juan Manuel Caravello

---

Ya sé, no me digás, tenés razón,  
la vida es una herida absurda,  
y es todo, todo tan fugaz  
que es una curda, nada más,  
mi confesión.

— CÁTULO CASTILLO.

Un hombre que sufre, que siente náuseas sin estar enfermo y sin haber bebido, siente subir el vómito desde las entrañas mismas del absurdo, que no sólo lo conforma sino que también lo determina; habita un mundo en el que fue escupido por un destino ininteligible. En cada movimiento el todo le demuestra su propia inutilidad y lo rodea asfixiándolo; sufre sabiendo que no hay salida posible, y que ni siquiera la muerte tiene carácter liberador. El absurdo es una fuerza motora inmotivada e inútil, total, pero implacable y autoritaria, su misma noción parece absurda y esa absurdidad no hace más que declarar su total dominio del mundo.

El sentimiento de la nada, la sensación de la arena que se escapa entre los dedos, la vista que no logra ver el horizonte y las manos que chocan contra las paredes. La hoja en blanco, la vida en blanco, la absurdidad necesaria (¿acaso hay otra?) de tener que llenar el espacio vacío, aun creyendo que no será comprendido, aun sabiendo que no lo será. A pesar de todo las existencias corren sin detenerse.

Una suave capa de moho cubre las teclas, y un viento fuerte aúlla de dolor al chocar con los vidrios. La sangre, progresista por naturaleza, creyendo en la eterna evolución, sólo deja de moverse con la muerte del camino. El telón se corre y la realidad golpea con su palo de escoba; las pajitas se clavan en el corazón, la sangre se derrama y vuelve a correr. La nada se nos aparece imprevistamente y la necesidad de vomitar se hace insostenible; las letras caen desordenadas sobre la hoja delatando qué fue lo último que hemos leído.

Realizar un trabajo, cualquiera sea, encarna dificultades y de acuerdo a la manera en que tratemos de superarlas se presentarán o no los riesgos asociados a ellas. En el caso particular del tema del absurdo debemos afrontar con la valentía propia del investigador la posibilidad de que el tema se nos haga carne a medida que ahondamos en él, al punto de hacernos imposible la redacción de las más banales frases introductorias. (Como se podrá apreciar, éste es nuestro caso.)

La absurdidad del lenguaje se ha instalado en nuestra consciencia y no hace otra cosa que demostrarnos cada veinte minutos nuestra soledad, nos dice que el lenguaje ya no comunica y que estaremos solos aunque estemos en un estadio de fútbol repleto de fanáticos. A cada momento el sentimiento absurdo, que se ha apoderado de nuestra capacidad de pensar, nos recuerda la idea de nuestra muerte inapelable. Se proyecta en cada pared, como diapositiva de la crueldad, la imagen de los relojes blandos de Dalí, la idea del tiempo escapándose, las agujas clavándose en nuestros pechos, la tortura de la contingencia. Entendemos que la mirada ajena nos crea y un pesimismo profundo y demoledor nos domina.

Hemos sido poseídos por el sentimiento del absurdo; en estas condiciones planteamos un trabajo sobre el teatro de Ionesco y Beckett, en el que Artaud se introduce de manera violenta explicando los acontecimientos antes de que ocurran, en el que intentaremos comparar algunos temas comunes entre el autor de *La cantante calva* y el de *Esperando a Godot*, temas característicos del teatro del absurdo. Sin razón aparente se ha agregado al final, a modo de dossier, un salto temporal desde los años '50 hasta los '90, desde la nada hasta el vacío de Lipovetzky.

#### *Avant-garde*

[...] quiero señalar que para mí el teatro es acto y emanación perpetua, que nada hay en él de

coagulado, que lo asimilo a un acto verdadero, es decir viviente, es decir mágico.

— ANTONIN ARTAUD.

La opinión de los críticos se encuentra dividida, no todos se deciden a llamar al teatro hecho por Ionesco y Beckett: "teatro del absurdo", algunos prefieren llamarlo "teatro de vanguardia". Creemos, sin menospreciar el juicio de ningún crítico, que la palabra "vanguardia" a esta altura de los acontecimientos ya nada significa, porque gracias a haber sido el nombre que en el comienzo tuvieron casi todos los movimientos del siglo pasó a no representar claramente a ninguno. Por eso, a pesar de que a los autores mismos no les agradaba demasiado la denominación de "teatro del absurdo" es éste el nombre que hoy define la producción de estos autores de los años cincuenta y sesenta.

Convendría explicar brevemente qué representa el absurdo, y para ello tenemos un buen ejemplo en el párrafo anterior: la utilización de la palabra vanguardia en el terreno artístico. Esta palabra se ha usada tanto que ha perdido su significado, ya no significa, perdió su carácter denotativo como signo. La repetición constante de una misma palabra, o un mismo acto, hace que sea dicha, o llevado a cabo, de manera inconsciente y de esta manera pierde sentido. De este modo se forman los lugares comunes, que son los causantes de la incomunicación entre los hombres. La incomunicación es uno de los temas centrales del teatro del absurdo, también la muerte, la soledad, la masificación o los roles sociales que a cada uno corresponden, tienen una presencia constante en estas obras.

La mayoría coincide en que el precursor del teatro del absurdo fue Alfred Jarry. Cuando representó su obra *Ubu Roi* la noche del 10 de diciembre de 1896 en París provocó un escándalo por el hecho de decir una palabra que nunca antes había sido dicha sobre un escenario (*merde*). Fue este el primer grito de protesta, pero no mucho más; Jarry no fue un gran autor de teatro, pero tiene el mérito de haber mostrado antes que nadie el descontento que muchos sentían en ese momento histórico. En lo que tiene que ver con lo teórico fue Artaud quien sentó algunas bases que luego

fueron tomadas por los nuevos dramaturgos años después de que él las enunciara. En el libro *El teatro y su doble* podemos ver toda la pasión de Artaud por el arte dramático; el libro está repleto de comentarios que lejos de la objetividad de un crítico nos presentan el ardor, casi idealista, del autor. Los capítulos tienen la estructura de ensayos pero son en realidad verdaderos manifiestos, son llamados a la acción inmediata, para mejorar el mundo en que vivimos a través de la salvación del teatro. Para esto propone una nueva manera de hacerlo, él la llama "teatro de la crueldad", aclara una gran cantidad de veces que no debemos entender mal el significado de la palabra "crueldad": no se trata de algo sanginario, vicioso o perverso, sino de un sentimiento desinteresado y puro; una de sus definiciones más claras es la siguiente:

A pesar del ciego rigor que implican las contingencias, la vida no puede dejar de ejercerse, pues si no sería vida; pero ese rigor, esa vida que sigue adelante y se ejerce en la tortura y el aplastamiento de todo, ese sentimiento implacable y puro, es precisamente la crueldad.<sup>1</sup>

Su idea era que el teatro tenía que volver hacia sus orígenes mágicos, su modelo era el teatro oriental de tendencias metafísicas.<sup>2</sup> Creía que el teatro era ante todo puesta en escena, renegaba de la tendencia occidental hacia el teatro psicológico, el diálogo no era para él el factor que distinguía al teatro de las otras artes y en especial de la literatura:

¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que

<sup>1</sup> ARTAUD, ANTONIN, *El teatro y su doble*, Córdoba, Ed. Fahrenheit, p. 114.

<sup>2</sup> La pasión con que describe sus teorías hace que nos den ganas de creerle, que nos den ganas de que tenga razón en sus observaciones; pero la idea de que el teatro occidental debe ser como el oriental se nos antoja, por lo menos caprichosa. Aún creyendo que la única manera de hacer "verdadero" teatro sea la oriental, debemos convenir en que son los pueblos los que crean su teatro y no el teatro el que crea al pueblo.



no cabe en el diálogo, y aún en el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y las exigencias de esa sonorización?<sup>3</sup>

La suya es una cruzada por recuperar la verdadera esencia del teatro, que tiene que ver con lo gestual, con lo visual, lo sonoro, lo táctil. Su propuesta es renovadora y revolucionaria. Los puntos más importantes de la teoría de Artaud son:

- Eliminar la tiranía del lenguaje.
- Eliminar la división entre el escenario y la platea.
- Dar gran importancia a la sonorización: que haya ruidos, sonidos y gritos.
- La luz además de iluminar debe tener fuerza, influencia y sugestión.
- Acción violenta y concentrada.
- Imágenes físicas que quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador.
- Buscar que el teatro induzca al trance.
- Dar preponderancia a la puesta en escena sobre el diálogo.

Algunos de estos y otros elementos fueron tomados más adelante por los autores del teatro francés en los años 50 y 60. Veremos a continuación cuáles de las ideas sembradas por Artaud florecieron en los jardines del absurdo.

La idea que más influyó en estos autores fue la de que el lenguaje ya no comunica; las palabras gracias a la repetición constante han

<sup>3</sup> ARTAUD A., *ídem*, p. 36.

perdido su significación,<sup>4</sup> entonces queda un solo camino para el autor teatral, utilizar el lenguaje de modo tal que sea evidente su inutilidad (no la del autor, sino la del lenguaje), o realizar espectáculos donde se utilice muy poco (o nada) el lenguaje hablado hasta el punto de que la comunicación no pase por las palabras sino por los gestos. Esta idea sobre el lenguaje está estrechamente relacionada, en la práctica, con la idea de dar preponderancia a la puesta en escena por sobre el diálogo. La defensa que de la escena hace Artaud es tan clara y definitiva que merece ser citada:

Un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización —es decir todo lo que hay de específicamente teatral— es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas [...].<sup>5</sup>

Se puede llegar al convencimiento de que el diálogo no debe ser usado desde dos lugares: el primero, la noción de que el lenguaje ya no sirve para comunicar; el segundo, la certeza de que la esencia del teatro es la puesta y no el texto. En cualquier caso es muy difícil distinguir los límites entre una razón y la otra, ya que en cierto punto se unen. Sin embargo Beckett y Ionesco parecen más cercanos a la primer razón, los dos parecen ver algo vacío en las palabras, pero usan técnicas distintas para representarlo.

Ionesco ejemplifica a la perfección la opción mencionada párrafos atrás de utilizar el lenguaje para mostrar que ya no sirve; es sobre todo en sus primeras obras en donde esta

<sup>4</sup> Relacionado con esta idea es bueno recordar lo que decía V. Shklovski en *El arte como artificio* de 1917, sobre el automatismo perceptivo: "Yo estaba limpiando una pieza, al dar la vuelta, me acerqué al diván y no podía recordar si lo había limpiado o no. Como esos movimientos son inconscientes no podía acordarme y tenía la impresión de que ya era imposible hacerlo. [...] si he actuado inconscientemente, es exactamente como si no lo hubiera hecho." Si llevamos esta idea al terreno del lenguaje diremos que si hemos hablado sin tener consciencia, a causa de la repetición, de lo que hemos dicho, es como si no hubiéramos hablado, es decir como si no hubiéramos comunicado. Ignoramos si los autores franceses ya mencionados conocían esta teoría de Shklovski; pero parecen tener cierto aire de familia.

<sup>5</sup> ARTAUD A., *ídem*, p. 41.



temática es la dominante. En *La cantante calva*, estrenada en mayo de 1950, el autor ataca ferozmente al lenguaje: todos los diálogos en esta obra tratan sobre nada, son discusiones absurdas, conversaciones que en la superficie parecen cómicas y hasta delirantes pero que en el fondo son una crítica sutil de la comunicación. Tal vez esa misma sutileza fue la que hizo que el público no llegara a comprender el significado profundo de esta antipieza; las funciones se llenaban pero más gracias a la práctica snob que al verdadero aprecio de la obra. En *La cantante calva* Ionesco utiliza varias formas para exponer la realidad que observaba, una de ellas es la proliferación de las frases hechas, que repetidas llegan a evidenciar ese grado cero de significación que según el autor tenía el lenguaje:

SRA. MARTIN: ¿Cuáles son los siete días de la semana?

SR. SMITH: Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday, Sunday.

SR. MARTIN: Edward es empleado de oficina, su hermana Nancy, es mecanógrafa, y su hermano William, ayudante de tienda.

SRA. SMITH: ¡Qué familia divertida!

SRA. MARTIN: Prefiero un pájaro en el campo a un calcetín en una carretilla.

SR. SMITH: Es preferible un bife en una cabaña que leche en un palacio.<sup>6</sup>

Todas estas frases no significan nada, no hay una trama que requiera la mención de los días de la semana en idioma inglés, ni tampoco tiene importancia la familia de Edward. La función de este diálogo absurdo (porque tampoco son monólogos) es demostrar los lugares comunes; la idea de Ionesco era que el público al ver y oír estas frases reflexionaría sobre la comunicación, pero esto no sucedió. No fue comprendido y esto lo preocupó bastante; aunque debería haberse puesto feliz, ya que teniendo en cuenta que lo que quería demostrar era que el lenguaje ya no servía para comunicar, el hecho de que la gente se riera, no hacía más que confirmar su tesis.

Beckett, por su parte, tomó un camino

<sup>6</sup> IONESCO, EUGÈNE, *La cantante calva*, Buenos Aires, Losada, 1996, p. 42.

diferente: algunas de sus obras carecen totalmente de diálogo, son solamente una puesta en escena, el ejemplo más evidente es la pieza breve *Acto sin palabras*; otras tienen muy pocos diálogos y la mayor parte del texto está formada por aclaraciones acerca de la escenografía, la iluminación y demás aspectos de la puesta en escena; son ejemplos de este tipo de obras *Palabras y música*, *Cascando* y *Comedia*, que posee acotaciones muy precisas y técnicas, sobre todo en cuanto a la iluminación.

Pero aun en las obras dialogadas se demuestra cierta inutilidad del lenguaje; en Ionesco el lenguaje no comunicaba, no significaba, en Beckett tampoco sirve para razonar, los personajes intentan explicar los acontecimientos, pero ningún razonamiento lógico los puede llevar a nada cierto. Si tratan de averiguar algo preguntando a otro personaje, nunca sabrán la verdad; la respuesta llega pero está vacía de significado para el que la escucha. El conocimiento no se transmite por el lenguaje, no es posible conocer a través de las palabras. En Beckett tampoco el lenguaje transmite nada, al punto de que son los mismos personajes los que nos lo recuerdan en los momentos en que creemos vislumbrar cierto significado detrás de las palabras y los gestos:

HAMM: ¿No estamos a punto de... de... significar algo?

CLOV: ¿Significar? ¡Significar, nosotros! (Risa breve) ¡Esta sí que es buena!<sup>7</sup>

La aparente contradicción no es otra cosa que una prueba del sinsentido. Los personajes redefinen las palabras para tratar de entenderse:

Hamm: Ve por la aceitera

Clov: ¿Para qué?

Hamm: Para engrasar las ruedecillas.

Clov: Las engrasé ayer.

Hamm: ¡Ayer! ¿Qué quiere decir, ayer?

Clov: (violentemente) Quiere decir vete al cuerno. Empleo las palabras que me has enseñado. Si ya no significan nada, enséñame otras. O deja que me calle.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> BECKETT, SAMUEL, *Fin de partida*, Buenos Aires, Corregidor, 1970, p. 126.

<sup>8</sup> BECKETT, SAMUEL, *Fin de partida*, ídem. p. 133.

Otro aspecto que en cierto sentido heredan Ionesco y Beckett de la teoría de Artaud es la utilización de la pantomima; mediante los gestos el autor puede expresar más claramente lo que desea. Si se debiera explicar el concepto de absurdo seguramente más que las palabras podríamos usar algunas escenas de las obras de estos dos autores, las que ayudarían más a la comprensión serían seguramente algunas en donde no hay palabras, como por ejemplo la escena de los sombreros en *Esperando a Godot*:

Estragon coge el sombrero de Vladimir. Vladimir se cala con ambas manos el sombrero de Lucky. Estragon se pone el sombrero de Vladimir en lugar del suyo que tiende a Vladimir. Vladimir coge el sombrero de Estragon. Estragon se cala con ambas manos el sombrero de Vladimir. Vladimir se pone el sombrero de Estragon en lugar del de Lucky el cual tiende a Estragon. Estragon coge el sombrero de Lucky. Vladimir se cala con ambas manos el sombrero de Estragon. Estragon se pone el sombrero de Lucky en lugar [...].<sup>9</sup>

La influencia de Artaud en el teatro que le siguió no se limita a los puntos que hemos tratado aquí. Sólo hemos querido destacar las ideas que a nuestro parecer se encontraban con mayor frecuencia en las obras de los autores analizados; pero también influyó en otros aspectos, e incluso en otras corrientes y países. Mucho del teatro que se ve hoy en día en cartel y que los críticos llaman innovador<sup>10</sup> debería pagarle un porcentaje de las ganancias a los herederos de Artaud.

### Soledad

Pero no hay nadie y ella no viene  
es un fantasma que crea mi ilusión  
y que al desvanecerse va dejando en su visión,

<sup>9</sup> BECKETT, SAMUEL, *Esperando a Godot*, Buenos Aires, Corregidor, 1970, p. 77.

<sup>10</sup> Por ejemplo el grupo "De la guarda" (y no lo decimos porque no nos gusten los espectáculos que brindan, más bien todo lo contrario): en sus obras quedan bien claros algunos puntos de *El teatro y su doble* tales como la ausencia de división entre escenario y platea, la intención de conmover al espectador, la utilización de música, gritos, hacer participar a aquel que observa, sacarlo de su rol pasivo, la utilización particular de las luces, etc.

cenizas en mi corazón.

— CARLOS GARDEL

En las páginas anteriores quedó largamente explicado el tema de la incomunicación a causa del lenguaje ya vacío de significado, ahora veremos cómo por la incomunicación los personajes del teatro del absurdo suelen ser sujetos solitarios. No podemos decir que padecen la soledad porque en muy pocas ocasiones parecen sufrir por ella; sin embargo hay algunos casos en que la soledad del protagonista es para él una carga; por ejemplo en *El rey se muere* de Ionesco asistimos al momento final de la vida del monarca, que lentamente va quedando solo a medida que la muerte se acerca:

Súbita desaparición de la reina Margarita por la derecha.

El rey está sentado en su trono. Se habrá visto, durante esta última escena, desaparecer progresivamente las puertas, las paredes de la sala del trono. Este juego escenográfico es muy importante.

Ahora ya no hay nada en el escenario más que el Rey en su trono envuelto en una luz gris. Después, el Rey y el trono desaparecen igualmente.<sup>11</sup>

La soledad se muestra como algo inevitable, parece decirnos que todos estamos solos ante la muerte, y que no hay peor soledad que esa.

En el caso de Beckett vemos también que la soledad es casi un mal que persigue al hombre; la visión del autor de origen irlandés es más triste, más depresiva que la de Ionesco. La manera de mostrar la soledad, el mundo en el que la muestra, provoca una opresión en el pecho, al ver a Estragon y Vladimir o a Hamm y Clov sin hacerse compañía sino repartiendo la soledad, es como si el alma llorara en silencio.

VLADIMIR: Tu también debes estar contento en el fondo, confíésalo.

ESTRAGON: ¿Contento? ¿De qué?

VLADIMIR: De haberme encontrado de nuevo.

<sup>11</sup> IONESCO, EUGÈNE, *El rey se muere*, Buenos Aires, Losada, 1983, p. 65.

ESTRAGON: ¿Tu crees?  
 VLADIMIR: Dilo aunque no sea cierto.  
 ESTRAGON: ¿Qué debo decir?  
 VLADIMIR: Di: estoy contento.  
 ESTRAGON: Estoy contento.  
 VLADIMIR: Yo también.  
 ESTRAGON: Yo también. <sup>12</sup>

La sensación de vacío que da este diálogo es enorme, el autoconvencimiento de los personajes, su resignación, están juntos porque no pueden separarse, parece que estuvieran condenados a esa mutua compañía; a pesar de lo cual siempre están solos, porque no se entienden, no comparten. Sus acciones se realizan con un grado tan bajo de consciencia que es como si no las realizaran, y es este automatismo el que va construyendo sus soledades. La rutina los lleva a actuar sin consciencia, la repetición de los actos los ha hecho perder sentido, ya no hay manera de relacionarse con el otro si los gestos o las palabras ya no significan; en este estado de cosas se está condenado a la incomunicación y por ende a la soledad.

### Muerte

Es que la muerte está tan segura de vencer, que nos da toda una vida de ventaja.  
 —La rengu.

Uno de los factores que define el sentimiento del absurdo es la muerte. El estar inscripto en una carrera desmesurada e inútil, sabiendo que se haga lo que se hiciere no habrá más remedio que llegar a la meta. Más tarde o más temprano, todos cortarán la cinta: esta situación es el absurdo. Las obras de Beckett nos muestran esa inevitabilidad del fin, pero no siempre de manera directa. En algunos casos los personajes viven como si lo fueran a hacer para siempre hasta que en cierto momento se dan cuenta de que la muerte los espera. A veces alguien los enfrenta a su porvenir, desalentador para ellos (si tuvieran consciencia):

HAMM: Un día te quedarás ciego. Como yo.  
 Estarás sentado en cualquier lugar, pequeña

<sup>12</sup> BECKETT, SAMUEL, *Esperando a Godot*, ídem. p. 64.



plenitud perdida en el vacío, para siempre, en la oscuridad. Como yo. (Pausa) Un día te dirás: estoy cansado, voy a sentarme, y te sentarás. Luego te dirás: tengo hambre, voy a levantarme y a prepararme la comida. Pero no te levantarás. Te dirás: no debí sentarme, pero ya que estoy sentado me quedaré sentado un poco más, luego me levantaré y me prepararé la comida. Pero no te levantarás y no te harás la comida. Un día sabrás lo que es esto, serás como yo, sólo que tú no tendrás a nadie [...] <sup>13</sup>

La visión es demoledora, pero el personaje que es objeto de esta predicción lejos de preocuparse o entristecerse empieza a discutir sobre si se puede sentar o no. La incomunicación llega a su punto más alto y la desesperanza se apodera de nosotros; Beckett nos enfrenta a la idea de la muerte a través del

<sup>13</sup> BECKETT, SAMUEL, *Fin de partida*, ídem. p. 128.





absurdo, es decir, no muestra a una persona muriéndose de manera consciente, sino a una que no ve que se va a morir, y que no entiende cuando le dicen lo que le sucederá. Ionesco sí muestra a un hombre a punto de morir que está consciente, pero intenta negar esa realidad; durante toda la obra (*El rey se muere*) el protagonista trata de aplazar el momento de su muerte, intenta ejercer su poder de monarca sobre el destino, pero como son esferas de poder distintas no tiene éxito. Todos los demás personajes le muestran una realidad que él no había visto, su reino ya no

es poderoso y él mismo carece ya de poder. A sus intentos de negación de la realidad, se corresponden los de los personajes restantes, en especial la reina Margarita, de hacerle ver lo que ya casi es un hecho: su muerte. El rey intenta aplazar ese momento pero no lo consigue, y a pesar de su reciente apego por la vida, le llega el fin, que lo encuentra sentado en su trono y solo. Esta visión no es menos inquietante que la que nos ofrecía Beckett: el rey vivió toda su vida sin pensar en que iba a morir, nunca le importó la muerte, se creía más allá de su alcance. Ionesco nos muestra cómo se puede vivir sin darle importancia a la muerte, sabiendo que existe pero sin tener en cuenta ese detalle final. Queda claro en *El rey se muere* que esta actitud tampoco nos libera de la parca.

La visión de ambos autores es dura. Tienen formas distintas de enfrentarnos a la muerte: la de Beckett más deprimente, menos escondida; la de Ionesco disfrazada con humor pero igualmente terminante. La óptica del primero es más cruda, quizás menos soportable, tal vez por los ambientes opresivos y grises en que se desarrollan sus obras. Ionesco edulcora, no sabemos si a propósito, su manera de mostrarla; en su caso la sensación es como

tomar veneno en una copa de vino, no nos damos cuenta de lo que tomamos hasta un rato después; pero el efecto llega inevitablemente.

### El tiempo

Los minutos que empleamos escribiendo/ leyendo estas líneas los estamos perdiendo de manera irremediable, la vida es una pérdida de tiempo, lo vamos usando en vanalidades, o no (lo mismo da), hasta que se nos termina nuestra cuota vital y nos tenemos que ir. No hay remedio, nuestra existencia está hecha de tiempo, y lo único que podemos hacer con él es perderlo.

Quizás el párrafo anterior no sea cierto, pero describe la sensación que provoca el teatro del absurdo. Ver a Estragón y Vladimir esperando y esperando provoca una sensación de compasión profunda, pero también una especie de ira; la pasividad de los personajes nos impulsa a querer tomarlos de la solapa y sacudirlos violentamente para hacerlos reaccionar. Probablemente este deseo se deba a que nosotros mismos nos vemos identificados con esos sujetos que no hacen nada por su vida, que esperan pasivamente que alguien haga algo por ellos. De hecho Estragón tiene cierta dependencia de Vladimir, y más evidentemente Hamm depende en muchos aspectos prácticos de Clov; en el caso de los personajes de *Fin de Partida* podríamos decir que la dependencia es mutua ya que Clov obedece a Hamm sin saber por qué lo hace. Viven porque están juntos, sino no tendrían futuro:

HAMM: Lejos estarías muerto.

CLOV: Y viceversa.

HAMM: (*orgullosa*) Lejos de mí, la muerte. <sup>14</sup>

El tiempo para ellos está detenido por la rutina, la repetición de los actos hace que el tiempo transcurra sin ser percibido. Para los personajes de *Esperando a Godot* el acto de esperar los sacó del tiempo, ya no pasa el tiempo en el mundo de Vladimir y Estragón. Es lo mismo hoy que mañana y mañana que ayer. El tiempo es un tren recorriendo lentamente una vía muerta bajo el rayo del sol.

<sup>14</sup> BECKETT, SAMUEL, *Fin de partida*, *idem*. p. 148.

POZZO: (*Furioso de repente*) ¡Insensato! ¡Cuándo! ¡Cuándo! Un día, ¿no le basta?, un día como otro cualquiera, se volvió mudo, un día me volví ciego, un día nos volveremos sordos, un día nacimos, un día moriremos, el mismo día, el mismo instante, ¿no le basta? (*Más calmado*) Dan a luz a caballo sobre una tumba, el día brilla por un instante, y, después, de nuevo la noche. <sup>15</sup>

Ionesco no tiene demasiado en cuenta el tiempo en lo que tiene que ver con el aspecto temático, sino que en sus obras el tiempo es casi un recurso teatral. Por ejemplo en *El Rey se muere* el tiempo en el que transcurre la acción es el mismo tiempo que tarda la obra en ser representada; los mismos personajes son conscientes de este recurso, que sirve para condensar más dramáticamente los acontecimientos narrados:

MARGARITA: Vais a morir dentro de hora y media, vais a morir al final del espectáculo.

EL REY: ¿Qué dices, querida? No es muy chistoso.

MARGARITA: Vais a morir al final de la función. <sup>16</sup>

Otra manera de manejar el tiempo es la que utiliza en *La cantante calva*: en esta obra se desarrollan una serie de acontecimientos absurdos que sirven especialmente para ver la decadencia del lenguaje y la imposibilidad de llegar al conocimiento a través de los razonamientos lógicos, pero al final de la obra todo vuelve a empezar: el diálogo que tenía el matrimonio Smith al principio de la obra, comienza a ser llevado a cabo por el matrimonio Martin; de este modo el autor nos encierra en el círculo de la absurdidad.

El tiempo dentro del teatro puede ocupar muchos lugares, en nuestros dos autores ocupa sitios bien distintos: en Ionesco no se encuentra tan presente dentro de los temas de las obras como lo está en Beckett, en *Esperando a Godot* o en *Fin de partida* los personajes hablan y discuten sobre el paso del tiempo. En Ionesco estas conversaciones no se dan, el autor se preocupa, en cambio, por manejar el

<sup>15</sup> BECKETT, SAMUEL, *Esperando a Godot*, *idem*, p. 98.

<sup>16</sup> IONESCO, EUGÈNE, *El rey se muere*, Buenos Aires, Losada, 1983, p. 20.

tiempo teatral de manera que favorezca al tema de la obra; podríamos decir que en este sentido hace un manejo más técnico que Beckett.

## Conclusión

La obra dramática puede inducir al espectador a exponerse a la realidad, pero no obligarlo a hacerle frente ni a dominarla.

— FRIEDRICH DÜRRENMATT

Los temas en común entre Ionesco y Beckett no han quedado agotados en este trabajo, son muchos más y han sido tenidos en cuenta; y aunque toda elección implica un riesgo, debimos elegir. No hemos hablado del pesimismo, de la mirada ajena, o del intercambio de roles por sólo citar algunos, pero creemos que los tres aspectos elegidos engloban en cierta medida a los demás.

En ninguno de los tres temas, esto es, ni ante la soledad, ni ante la muerte, ni ante el tiempo, los dos autores tienen la misma actitud. Ionesco nos deja pensando, pero Beckett nos deja tristes, deprimidos. Los mundos en los que representan sus grandes temas son muy distintos (no es lo mismo la oficina de *El rinoceronte* que el interior desamueblado de *Fin de partida*), los personajes son también distintos, (compárese a Vladimir con Berenguer). Beckett es ciertamente más oscuro que Ionesco, menos esperanzado, sus obras dejan pocos resquicios para la fe en algo, sea este algo lo que fuere.<sup>17</sup> Los dos transmiten a su manera la paradoja de la existencia.

En cuanto a lo que han heredado de Antonin Artaud, podemos decir que sobre todo los influyó su idea del lenguaje como medio de comunicación caduco y la idea de la escena como esencia del teatro; en este aspecto Beckett es quien más refleja esa superación del lenguaje hablado que Artaud reclamaba.

<sup>17</sup> Ésta es nuestra sensación; no hemos sido persuadidos de otra cosa por ninguno de los textos que hemos leído y en los que se quería comprobar que Vladimir y Estragon esperaban a Dios. El problema no es aceptar que Godot sea Dios, el problema es aceptar que a través de esto haya en la obra una idea esperanzada de la vida; porque en última instancia aunque aceptáramos la tesis de la espera de Dios, deberíamos recordar que el tal Godot nunca apareció.



## De Sísifo a Narciso

Sin afán de ser originales debemos decir que cada época puede identificarse con un mito: el hombre absurdo era identificado con Sísifo, el hombre cool es identificado con Narciso.<sup>18</sup> Hoy el hombre vive preocupado por sí mismo. El mundo ha cambiado mucho desde que Camus nos habló de la cuesta, la piedra, y de nosotros subiéndola para dejarla caer y volver a empezar. Ya el hombre no se muestra interesado en empujar ninguna piedra, no le importa: la apatía lo domina. El desinterés del hombre moderno se debe, según Lipovetzky, a la superabundancia de ofertas, diríamos nosotros traduciendo sus ideas al lenguaje del mito de Sísifo, que ahora el hombre puede elegir entre muchas piedras y no elige ninguna:

El hombre *cool* [...] se parece al telespectador probando por curiosidad uno tras otro los canales de la noche, al consumidor llenando su carrito [...] <sup>19</sup>

La estructura de la sociedad posmoderna provoca en el hombre una apatía por exceso; el medio social y también los medios de comunicación proponen una serie de opciones inmensa pero ninguna entusiasma al hombre. Cuanto más se empeña la sociedad en comprometerlo, más se evade; cuanto más aparecen los políticos en los medios menos se los quiere ver; la actitud de apatía conviene al sistema social de occidente, está lejos de ser una protesta, es un modo pacífico de socialización, de adaptación por falta de ganas para rebelarse.

En el teatro del absurdo vemos cierto germen de la abulia que acabamos de describir; estos autores quizás vieron antes de que sucediera lo que los filósofos sólo pueden ver mientras sucede; los personajes de Beckett, que caen al suelo y no se deciden a levantarse, los rinocerontes de Ionesco que no se rebelan contra esa sociedad que les pide la meta-

<sup>18</sup> Seguimos en lo que tiene que ver con la idea del vacío de sentido en la vida del hombre en la sociedad actual, las ideas de Gilles Lipovetzky. La relación entre ese vacío y el absurdo corre por nuestra cuenta

<sup>19</sup> LIPOVETZKY, GILLES, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1986. p. 42.

morfosis: ellos podrían representar bastante acertadamente el vacío actual. <sup>20</sup>

La apatía hacia lo que la sociedad le presenta deviene en una búsqueda del ego, en un narcisismo, que anula el nihilismo trágico y aparece como una forma de apatía. El "yo" queda instalado dentro de un desorden, que no es lo suficientemente caótico como para modificar su deseo de bienestar personal y de distracción.

El modelo ha cambiado, se pasó del sentimiento del absurdo a ningún sentimiento; el hombre de hoy ya no siente nada, busca evadirse, distraerse y no tener que elegir. La figura de Sísifo ya nada dice y Narciso ocupa su lugar pasivamente; se mira en un espejito mientras la piedra espera inútilmente que alguien la suba. Este cambio se refleja incluso en el aspecto psicológico; los problemas actuales son distintos a los de hace algunos años:

Los pacientes ya no sufren síntomas fijos sino trastornos vagos y difusos; la patología mental obedece a la ley de la época que tiende a la reducción de rigideces... Imposibilidad de sentir, vacío emotivo, aquí la desubstancialización ha llegado a su término, explicitando la verdad del proceso narcisista, como estrategia del vacío. <sup>21</sup>

El hombre de hoy ha asumido el absurdo, y se convenció hasta tal punto de que no puede cambiarlo que ya perdió el interés en todo; para el hombre-Narciso nada tiene sentido, o lo que es peor, no importa el sentido que pueda tener. Ya no interesa darle sentido a las cosas, la apatía es la actitud, el control remoto la felicidad.

No sabemos si el paso de Sísifo a Narciso

<sup>20</sup> Recordemos que el libro de Lipovetzky fue escrito en la década del ochenta, la extensión de su tesis a la década siguiente, corre, también, por nuestra cuenta. Incluso diremos, para explicar esta posición, que esa apatía parece ser aún mayor hoy en día que hace diez años. El vacío de sentido se daba por un exceso de opciones, por una sobredosis de información que saturaba hasta el hastío. En estos últimos años el poder de los medios y la expansión de la internet han hecho que la información sea más rápida que la luz, y que crezca, así, ese desierto, en donde el vacío reina indiferentemente.

<sup>21</sup> Lipovetzky, Gilles, *idem*, p. 76.



es bueno, no sabemos si habrá un próximo representante mítico (¿volveremos alguna vez a Prometeo?), no sabemos, tampoco, qué tendrá que suceder para poder salir del vacío. Termina el siglo y el sentimiento de absurdo domina el mundo, vemos personajes de Beckett y Ionesco en todas las esquinas, los domingos nos sentimos Roquentin y los lunes Meursault, nos miramos en las vidrieras y pateamos piedras por la calle, pero sin darles dirección. El absurdo creció y hoy es apatía; los chicos crecen, dirá la abuela, pero nadie le hará caso.

### Bibliografía

- ARTAUD, ANTONIN, *El teatro y su doble*, Córdoba, Ed. Fahrenheit, 1971.
- BECKETT, SAMUEL, *Esperando a Godot, Fin de partida, Acto sin palabras*, Buenos Aires, Corregidor, 1970.
- BECKETT, SAMUEL, *Comedia, Cascando, Palabras y música*, Madrid, Ed. Cuadernos para el diálogo, 1971.
- BERMUDEZ, DOLORES, *Análisis simbólico del teatro de Ionesco*, Cádiz, Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz, 1971.
- DE BOISDEFFRE, PIERRE, FRIEDMANN, MELVIN, *Beckett y el fin de la literatura*, Buenos Aires, Carlos Pérez editor, 1968.
- IONESCO, EUGÈNE, *La cantante calva, Jacobo o la sumisión, El porvenir está en los huevos*, Buenos Aires, Losada, 1996.
- IONESCO, EUGÈNE, *El rey se muere, El peatón del aire, El cuadro, Delirio a dúo*, Buenos Aires, Losada, 1983.
- IONESCO, EUGÈNE, *El rinoceronte*, Buenos Aires, Losada, 1996.
- LIPOVETZKY, GILLES, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1986.
- MIRLAS, LEÓN, *Artaud y el teatro moderno*, Buenos Aires, El Atenco, 1978.
- MIRLAS, LEÓN, *Panorama del teatro contemporáneo*, Buenos Aires, Abril, 1987.
- SARTRE, JEAN-PAUL, *Un teatro de situaciones*, Buenos Aires, Losada, 1979.
- SENART, PHILIPPE, *Ionesco*, Barcelona, Ed. Fontanella, 1969.
- SERREAU, GENEVIÈVE, *Historia del nouveau théâtre*, México, Siglo XXI Editores, 1967.
- WELLWARTH, GEORGE E., *Teatro de protesta y paradoja*, Barcelona, Ed. Lumen, 1966.