

El teatro del absurdo en Ionesco y Beckett

YESSICA ANDREA ESPARZA LOZANO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES

ANDYXD0496@GMAIL.COM

Resumen

El teatro del absurdo surge después de la Segunda Guerra Mundial como parte de los diversos cambios sociales que se manifestaron a su término, se caracteriza por romper con varios de los elementos que componían el teatro hasta principios del siglo XX. En el presente trabajo se analizan algunas de estas modificaciones en dos obras: *Esperando a Godot* de Samuel Beckett y *La cantante calva* de Eugène Ionesco, para ello, se observan las similitudes y diferencias en ambos textos.

Palabras clave

Teatro del absurdo, comparación, Ionesco, Beckett.

Teatro del absurdo fue el término utilizado por Martin Esslin en 1961 para llamar a las obras de Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov y Jean Genet. En los textos de estos autores se encuentran una serie de similitudes que llevan a la caracterización de este subgénero del teatro; sin embargo, cada uno muestra de manera diferente el sinsentido. Lo anterior se puede ver en *La cantante calva* de Eugène Ionesco y *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, ya que las obras tienen una estructura similar, pero algunas de sus partes funcionan de diferente manera.

El teatro del absurdo rompe con la unidad de acción aristotélica, es decir, su fin no es presentar una historia, la obra se vuelve un cúmulo de situaciones y desembocan en un final, que no es la conclusión de la trama, sino de la obra. Lo anterior no significa que no haya acción, existe “[...] pero no como desarrollo de un impulso lógico, sino como progresión (evolución o simplemente movimiento) [...]” (Núñez 633). Si bien no se encuentra el orden de principio, desarrollo y desenlace, presente en el modelo del teatro clásico, los autores del absurdo utilizan otros mecanismos para mostrar el paso del tiempo. Núñez dice que la acción se produce de cuatro maneras:

- 1) Transformación repentina del personaje. [...]
- 2) Intensificación progresiva de la situación inicial. Por ejemplo, movimiento paulatino del sinsentido parcial al sinsentido total [...]
- 3) Inversión del principio de causalidad. Las causas producen efectos contrarios a los que cabría esperar [...]
- 4) Énfasis rítmico y/o emocional: para crear una impresión de desenlace, para producir la ilusión de que la acción avanza [...] (634).

En *Esperando a Godot* se encuentra el primer punto, sobre todo en Pozzo y Lucky, ya que sufren un cambio radical: el primero se vuelve ciego y el segundo

mudo. Lo anterior se da del primer al segundo acto, no hay ninguna explicación, simplemente aparecen los personajes con las nuevas características:

VLADIMIR: A Lucky

POZZO: ¿Qué cante?

VLADIMIR: Sí. O que piense. O que recite.

POZZO: Pero si es mudo. [...]

VLADIMIR: ¡Mudo! ¿Desde cuándo?

POZZO (furioso de repente): ¿No ha terminado de envenenarme con sus historias sobre el tiempo? ¡Insensato! ¡Cuándo! ¡Cuándo! Un día, ¿no le basta?, un día como cualquier otro, se volvió mudo, un día me volví ciego [...] (Beckett 79).

El segundo punto no es tan evidente, ya que los personajes siguen esperando a Godot, pero esto no se vuelve más desesperante o intenso, lo que cambia es el ritmo, como aclara el cuarto punto, ya que los silencios aumentan conforme se acerca el final de la obra. En el primer acto, todos los personajes interactúan y hablan, aunque los otros no los escuchen, hay poco espacio para las pausas, pero en el segundo acto esto cambia y el silencio se hace presente, con lo cual se intensifica la sensación de un tiempo interminable; sin embargo, es más corto, pareciera que si los personajes hablan más, el tiempo aumenta.

El tercer punto aparece como contradicción y no es tan frecuente. El ejemplo más representativo es un pequeño momento en el que Vladimir defiende a Pozzo: “VLADIMIR (a Lucky): ¿Cómo se atreve? ¡Es vergonzoso! ¡Un amo tan bondadoso! ¡Hacerle sufrir así! ¡Después de tantos años! ¡Verdaderamente!” (Beckett 26). Antes de esto se muestra a Pozzo como un amo cruel que trata a su sirviente como si fuera un animal, por tanto, se invierte el principio de casualidad, pues el personaje no debería responder así cuando tiene el antecedente del maltrato.

Al contrario de Beckett, Ionesco no le da importancia al primer punto, ya que los personajes no sufren

un cambio repentino. En cuanto al segundo, el sinsentido total aparece casi al final de la obra, cuando la comunicación pierde coherencia, cada personaje mantiene una conversación que no se relaciona con la de los demás; esto aumenta y todos terminan diciendo lo mismo, pero nada tiene sentido: “TODOS JUNTOS: ¡Por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí!” (Ionesco 73). El absurdo se lleva hasta sus últimas consecuencias.

Al igual que en *Esperando a Godot*, el punto tres se manifiesta a través de la contradicción. Se mencionó que en la obra de Beckett no es frecuente, pero en *La cantante calva* sirve para intensificar el sinsentido y su aparición es mayor: “SR. SMITH: Tiene facciones regulares, pero no se puede decir que sea bella. Es demasiado grande y demasiado fuerte. Sus facciones no son regulares, pero se puede decir que es muy bella. Es un poco excesivamente pequeña y delgada y profesora de canto” (Ionesco 12). La contradicción no se encuentra en las acciones, sino en los diálogos de los personajes, ya que ni siquiera ellos saben qué están diciendo. Ejemplos como el anterior se encuentran, sobre todo, en la conversación entre el Sr. y la Sra. Smith, son ellos quienes se encargan de mostrar este aspecto de la comunicación.

Ionesco utiliza el punto cuatro a lo largo de la obra, ya que el ritmo aumenta cuando el final se aproxima, pues los personajes acortan sus oraciones hasta convertirlas en frases, hay pocas pausas, pareciera que todos hablan al mismo tiempo. Antes del final, el ritmo es marcado por el reloj, así, cuando el momento es tenso, suena más veces.

La acción de ambas obras parece carente de lógica, como ya se mencionó, sólo son un cúmulo de situaciones que llegan a ser contradictorias, no hay una explicación para los sucesos, no se cuenta una historia, por tanto, se deben buscar otros métodos para que la acción avance.

Para Núñez, el teatro del absurdo también modifica la imagen de los personajes, ya que éstos no cuentan con una psicología propia: “La noción de identidad individual se pierde para dejar su sitio a la pluralidad indeterminada [...] El individuo carece de integridad, de unidad, de estabilidad. Es indiferenciado [...]” (638). Sin embargo, se cree que los personajes de *Esperando a Godot* se diferencian en algunos momentos, ya que, a pesar del absurdo, se mantiene la relación amo-siervo. Por tanto, Pozzo y Lucky no pierden esa identidad, no van a dejar de estar en ese papel: mientras el primero tiene una actitud egocéntrica todo el tiempo, el segundo sólo actúa cuando se lo ordenan; es decir, si bien la psicología de cada personaje no es profunda, los papeles no se modifican.

Por otro lado, Vladimir es el único que está consciente del paso del tiempo, recuerda lo ocurrido en el primer acto y le sorprende el olvido de los demás. Su rasgo individual es ser la unión entre los actos, recordar e intentar que los demás también lo hagan. Además, él reflexiona los hechos, se cuestiona, mientras que los otros sólo los viven: “VLADIMIR: ¿Habré dormido mientras los otros sufrían? ¿Acaso duermo en este instante? Mañana, cuando crea despertar, ¿qué diré acerca de este día? ¿Que he esperado a Godot, con Estragón, mi amigo, en este lugar, hasta que cayó la noche? ¿Que ha pasado Pozzo, con su criado, y que nos ha hablado? Sin duda. Pero ¿qué habrá de verdad en todo esto? [...]” (Ionesco 80).

Se mencionó que sólo en algunos momentos los personajes se vuelven individuales, ya que el problema de identidad sí está presente y se liga con los nombres. Vladimir y Estragón aceptan nombres que no son los suyos. El primero responde que es Alberto cuando el muchacho mandado por Godot aparece y Estragón responde con otro nombre cuando Pozzo le pregunta cómo se llama. El problema de la identidad se hace más evidente en los primeros diálogos de Pozzo: “(voz espeluznante): ¡Soy Pozzo! (*Silencio*)

¿No les dice nada este nombre? (*Silencio*) Les pregunto si este nombre no les dice nada” (Beckett 15). La respuesta de Estragón y Vladimir es negativa, por tanto, el nombre es algo que puede modificarse y le quita identidad al personaje, no lo define.

En *La cantante calva*, el problema de la identidad es más fuerte, pues los personajes se pueden cambiar unos por otros y no pasa nada. Lo anterior aparece al final de la obra: “[...] Se encienden las luces. El señor y la señora MARTIN están sentados como los SMITH al comienzo de la obra. Ésta vuelve a empezar esta vez con los MARTIN, que dicen exactamente lo mismo que los SMITH en la primera escena [...]” (Ionesco 73). Los personajes pertenecen a una comunidad, por lo tanto, representan lo mismo y pueden ser cualquiera, no importa, no están individualizados, la acción no cambia, ya que no tienen una psicología propia, ni siquiera tienen pequeños rasgos que los diferencien, como en el caso de *Esperando a Godot*. Además del final, hay una escena en la que la Sra. y el Sr. Martin no se reconocen, no saben que son esposos y comienzan a hablar de su origen general hasta llegar al lugar común: la cama, en ese momento se dan cuenta de que son esposos, pero Mary, la criada, dice que todo es una gran confusión, en realidad no son ellos, sólo creen serlo. Con lo anterior “las contradicciones se agudizan pues ya no es que nadie sea quien pretende o cree, sino que incluso puede que no exista” (Rigal *et al* 82).

Otra característica del teatro del absurdo es el diálogo que no comunica: “[...] muestra la desintegración del lenguaje como vehículo significativo y medio de comunicación que, en un juego incesante de repetición y vaciamiento, exhibe sus propias limitaciones e incapacidad para dar cuenta de una experiencia, alzándose como un «intento por comunicar lo imposible»” (Brncic 53). Esto se encuentra en las dos obras, aunque, de nuevo, Ionesco lo lleva al extremo, ya que al final de la obra las palabras ya no significan nada.

El diálogo no funciona, por lo tanto, no desarrolla la historia. Ambos autores utilizan la repetición para mostrar el sinsentido de la conversación: “SR. SMITH: ¡El Papa se empapa! El Papa no come papa. La papa del Papa” (Ionesco 72). Beckett la usa de manera diferente, pues no se trata de repetir palabras que cambian el sentido de la oración, sino de repetir fórmulas:

ESTRAGON: Todas las voces muertas.

VLADIMIR: Hacen ruido de alas.

ESTRAGON: De hojas.

VLADIMIR: De arena.

ESTRAGON: De hojas. (Beckett 52)

Aunque hay momentos en que los personajes interactúan y tienen una conversación, existen varios diálogos que se vuelven monólogos, pues nadie los contesta o los escucha, también hay intervenciones que son ignoradas, como cuando Vladimir quiere interrumpir el discurso de Pozzo para preguntarle si se quiere deshacer de Lucky, pero esto queda al aire, sólo cuando el monólogo termina se puede contestar la pregunta. Sin duda, el diálogo que muestra más la falta de interacción es el de la Sra. Smith en la primera escena, pues ella habla de la cena, pero su esposo no la escucha, sólo lee el periódico. Las palabras se convierten en sonidos hilados que se quedan al aire: “SRA. MARTIN: Los cacahos de los cacahuetales no dan cacahuates [...]” (Ionesco 69).

El escenario es un elemento básico en toda obra de teatro, y no es la excepción de este subgénero; sin embargo, cada autor lo utiliza de manera diferente. Ionesco sitúa al lector o espectador en un lugar específico que determina a los personajes: “Interior burgués inglés, con sillones ingleses. Velada inglesa. El señor SMITH, inglés, en su sillón y con sus zapatillas inglesas, fuma su pipa inglesa y lee un diario inglés, junto a una chimenea inglesa [...]” (Ionesco 6). Aclara perfectamente la posición económica de

los personajes, por tanto, se espera que éstos representen el ideal burgués o, en este caso, que lo ridiculicen.

Beckett no da tantos detalles, sólo pone de escenario un camino en el campo con un árbol; sin embargo, también tiene un significado, ya que el árbol se va a encargar de demostrar el paso del tiempo, pues un día está seco y al siguiente ya tiene hojas. Por tanto, Vladimir no soñó el acto uno, la prueba es ésta, aunque el cambio del árbol sea repentino, pero esto no debe causar impresión, ya se ha visto que es una manera de crear la acción; además, este elemento del escenario es el único que puede liberar a los personajes de su rutina a través del suicidio, pero nunca sucede, sólo es un pensamiento.

Es importante retomar el final de las obras, ya que ambas son cíclicas, muestran el absurdo de los días que se repiten. En el caso de *Esperando a Godot*, se sabe que todo continuará igual, pues Godot no ha llegado y Vladimir y Estragón lo van a esperar todos los días, en el mismo lugar, al ocaso, hasta que él aparezca y los libere. En *La cantante calva*, nada termina porque los personajes pueden cambiar de lugar, pueden decir cosas diferentes, pero al final todo concluye con el deterioro del lenguaje.

En conclusión, el teatro del absurdo muestra el sinsentido de la vida, ridiculiza los aspectos cotidianos, muestra la decadencia del lenguaje, pues ya no comunica, sólo hay emisores sin receptores, el mensaje queda en el aire y por tanto no hay historia, sólo situaciones que se van uniendo, pero no tienen una relación de causa-efecto. Las obras carecen de lógica, rompen con el modelo tradicional, no forman personajes, sólo entes vacíos que deben representar un papel cambiante.

Como se ha visto a lo largo del trabajo, Beckett e Ionesco pertenecen a este subgénero del teatro, pero cada uno muestra en su obra aspectos, que si bien

pueden llegar a ser similares, cambian dentro de la totalidad de la obra. Además, cada uno le da un mayor énfasis a ciertos rasgos, así, Ionesco trata con mayor profundidad la contradicción, el problema de la identidad y el desgaste de las palabras; mientras que Beckett se enfoca más en mostrar el sinsentido de la espera, los cambios repentinos de los personajes y dar un sentido al escenario. A pesar de las diferentes perspectivas, ambos autores exponen la imposibilidad de la comunicación y lo absurdo de la situación hasta volverla ridícula.

Obras citadas

BECKETT, Samuel. *Esperando a Godot*. Traducción de Ana María Moix, Editorial Último Recurso, 2006.

BRNCIC, Carolina. "Fin de partida de Samuel Beckett: La soberanía del lenguaje y el juego meta-teatral." *Revista chilena de literatura*, 2014, pp.51-73.

CONTRERAS, José J. "*Esperando a Godot*: Revelando el sentido sinsentido en la posmodernidad." *Acta literaria*, 2006, pp.115-128.

IONESCO, Eugène. *TEATRO de Eugène Ionesco*. Traducción de Luis Echávarri, Editorial Losada, 1964.

BOBES NAVES, María del Carmen. "El anti-teatro en *La cantante calva*." *Pygmalion*, 2010, pp.57-78.

DELGADILLO PEÑA, Angélica María. "El 'Teatro del Absurdo' en Europa y Latinoamérica: Convergencias y divergencias". Tesis. Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

NÚÑEZ RAMOS, Rafael. "El Teatro del Absurdo como subgénero dramático." *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 1981-1982, pp.631-644.

ARAGÓN SÁNCHEZ, Margarita Rigal y Rosaura Suárez. "Aspectos existenciales en seis obras del Teatro del Absurdo." *Ensayos*, 1996, pp.79-90.