



**Màster en Estudis Comparatius de Literatura, Art i  
Pensament: treballs de fi de màster**

**Nuevas expresiones del absurdo en la dramaturgia de  
Yasmina Reza**

Autora: Nerea Pallares Vilar

Directora: Hélène Rufat Perelló

*17/06/2014*

**INSTITUT UNIVERSITARI DE CULTURA**

Universitat Pompeu Fabra

Barcelona

# Índice

---

Introducción .....	3
Metodología y estado de la cuestión .....	8
La expresión del absurdo: antecedentes dramáticos.....	8
Enfoque metodológico para un análisis multidisciplinar .....	17
Enfoque hermenéutico: el absurdo dramático como expresión metafísica.....	22
Referencias bibliográficas e interés de la propuesta .....	25
Justificación del corpus .....	28
Análisis temático .....	30
El absurdo y la pregunta por el sentido.....	30
La espera.....	30
La redención .....	31
El absurdo existencial .....	35
La nostalgia contemporánea: escatologías seculares.....	38

El absurdo en las relaciones humanas .....	44
El problema de la comunicación: el lenguaje y la poética del silencio.....	44
El vacío: desnudo escénico y desnudo emocional .....	52
Lo tragicómico: absurdo y catarsis .....	55
El sometimiento a la convención .....	57
Rutina, distracción y tedio existencial.....	64
Cuestionando lo real: apariencia e identidad.....	67
Conclusión .....	74
Bibliografía citada.....	77

# 1. Introducción

La expresión teatral nacida en la Europa de mediados del siglo XX, propia de la obra de Samuel Beckett y Eugène Ionesco que, junto con la dramaturgia de Arthur Adamov y Jean Genet, el crítico literario Martin Esslin bautizó a la altura de 1961 como “teatro del absurdo” en su estudio más célebre<sup>1</sup>, surgió con el afán de escenificar el conflicto del ser humano que se descubre a sí mismo en la angustia de estar en el mundo sin comprender para qué. Un cuestionamiento especialmente delicado en el momento sociohistórico que acogió la producción artística de estos dramaturgos, cuando la crisis de los grandes metarrelatos modernos había puesto en entredicho la posibilidad de un sentido unívoco y total de la vida. El absurdo que concretiza este teatro es entonces la sensación de que la existencia carece de sentido y toda acción humana es inmotivada o, en tal caso, la evidencia de que las limitaciones perceptivas inherentes al individuo vetan su posibilidad por comprender, si lo hubiese, el fundamento de la vida.

El legado que la modernidad le deja, pues, al individuo contemporáneo se define por el nacimiento de la conciencia apocalíptica, bisagra de las dos guerras mundiales; la confianza en la razón ilustrada en pos del ideal de progreso, parejo al desarrollo de las tecnologías y las comunicaciones en un mundo cada vez más globalizado y urbano, donde el individuo experimenta la nueva soledad del aislamiento en la impersonalidad de la masa; así como por un galopante proceso de secularización que desvió la búsqueda de la trascendencia humana hacia causas

---

<sup>1</sup> La edición en la que nos hemos apoyado es de 1964: Esslin, Martin. *El teatro del absurdo*. Trad. Manuel Herrero. Barcelona: Seix Barral, 1964. La clasificación inicial de los dramaturgos del absurdo que Esslin elaboró en 1961 incluía a Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov y Jean Genet. Fue en posteriores ediciones cuando añadió a Harold Pinter, cuya obra *La fiesta de cumpleaños* integra el corpus a analizar.

finales no religiosas. En este contexto, el teatro del absurdo, expresión dramática que pone la poética de su imagen multiforme al servicio de la exploración del vacío espiritual del ser humano, constituye, por sus características formales y temáticas, una herramienta hermenéutica de utilidad insólita para interpretar cuál es la naturaleza del sinsentido que estos autores detectaron en el comportamiento humano, tanto en su relación con la realidad del mundo, como en su interacción con el prójimo y en el conflicto identitario del yo.

Herederas de la renovación radical del espacio escénico que impulsaron las investigaciones de Adolphe Appia y Edward Gordon Craig, primero, en la última década del siglo XIX y Jacques Copeau y Antonin Artaud, en las primeras décadas del siglo XX, después<sup>2</sup>, la apuesta original del teatro del absurdo de los años cincuenta, con Ionesco y Beckett como los máximos exponentes, se caracterizaba, en lo temático, por su preocupación mística antes que psicológica y por el antirrealismo de carácter alegórico en su representación escénica. La producción dramática de Harold Pinter, —a quien Esslin incorporó más tarde a su clasificación inicial de los dramaturgos del absurdo—, que se inicia en 1957 con *La habitación* y *La fiesta de cumpleaños* y se prolonga hasta la década de los noventa, supone una evolución de este primer absurdo de lo inverosímil de Ionesco y Beckett que, sin perder la inquietud genuina por el sentido del ser, se traslada ya al mundo diario y reconocible. Consideramos que el absurdo de Pinter, donde la escena, aún siendo verosímil —que no realista— no pierde su dimensión alegórica, se reinventa, a su vez, en el absurdo cotidiano y realista de Yasmina Reza, quien inicia su producción

---

<sup>2</sup> Algunas de las consideraciones de estos teóricos, especialmente la vocación antinaturalista del teatro, el rechazo del artificio de la maquinaria y la concepción de la representación como expresión metafísica del espíritu, unidas en la búsqueda de la verdad tras la apariencia, influirán decisivamente, como veremos, en el desarrollo posterior de la dramaturgia del absurdo.

teatral a finales de la década de los ochenta y continúa siendo un referente de la escena internacional actual.

La hipótesis que vertebra el presente trabajo se asienta en la idea de que la dramaturgia de la autora parisina supone una evolución natural de ese primer absurdo de lo inverosímil que encontramos en las piezas de Ionesco y Beckett y que, ya con Pinter, se va tiñendo de una verosimilitud que culmina finalmente, con la obra de Reza, en el realismo de lo cotidiano. En él, las acciones de los individuos continúan careciendo de un propósito estable y convincente y se parodian con ironía los objetivos que persiguen o las evasiones que se procuran ante la ausencia de tales objetivos. La esencia tragicómica del teatro del absurdo, la profundidad de lectura a la que debe ser sometida la escena para su comprensión completa, las preocupaciones existenciales que acucian a los personajes y ciertas características formales que lo definen como un teatro conceptual, (el simbolismo escénico, la austeridad del decorado y el uso especial del lenguaje), continúan presentes en toda la producción teatral de Yasmina Reza. Lo que nos interesa entonces es examinar cuál es la naturaleza del absurdo teatral, representado a través de una similar utilización de los recursos dramáticos desde su aparición hasta su evolución actual. Es decir: cómo expresa el drama absurdo la crisis de sentido contemporánea, reflejada en el modo que el individuo tiene de relacionarse con el otro, consigo mismo y con el mundo y qué cambios sociales y filosóficos, que podemos observar en esta dramaturgia, dan cuenta de la transformación que ha experimentado tal interacción en el último medio siglo.

Desde la teoría del teatro, la filosofía y la sociología, estableceremos un análisis comparativo interdisciplinar de las obras icónicas de la dramaturgia de estos autores que nos permita estudiar tal cuestión. Para ello hemos seleccionado

una obra de Beckett —*Esperando a Godot*<sup>3</sup>, publicada en 1952 y escrita a finales de los cuarenta— y una obra de Ionesco —*Las sillas*<sup>4</sup>, también de 1952—, por ser los escritores más representativos del teatro del absurdo en sus inicios; una obra de Pinter —*La fiesta de cumpleaños*<sup>5</sup> de 1957—, quien es un autor clave para comprender el devenir del absurdo antirrealista en un drama verosímil de personajes reconocibles, y tres obras de Reza: *Arte*<sup>6</sup>, *Tres versiones de la vida*<sup>7</sup> y *Una comedia española*<sup>8</sup>, de 1994, 2000 y 2004 respectivamente. El análisis que llevaremos a cabo será temático, pues la empresa que nos ocupa es examinar el contenido filosófico del absurdo, al que se enfrenta el individuo cuando no encuentra una respuesta al para qué de su existencia, así como su contenido social y emocional en el ámbito de las relaciones diarias, si bien nos detendremos también en el análisis de los aspectos formales que condicionen y que sean indisociables de la expresión de este drama del sinsentido humano.

---

<sup>3</sup> Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Tusquets, 2005.

<sup>4</sup> Ionesco, Eugène. *Las sillas*. Obras completas. Trad. Luis Echávarri y María Martínez Sierra. Aguilar: Madrid, 1974. 143-191.

<sup>5</sup> Pinter, Harold. *La fiesta de cumpleaños*. Trad. Rafael Spregelburd. Losada: Buenos Aires, 2005.

<sup>6</sup> Reza, Yasmina. *Arte*. Trad. Josep Maria Flotats. Barcelona: Anagrama, 1999.

<sup>7</sup> Reza, Yasmina. *Tres versiones de la vida*. Trad. Natalia Menéndez, Fernando Gómez Grande. Barcelona: Alba, 2012.

<sup>8</sup> Reza, Yasmina. *Una comedia española*. Trad. Natalia Menéndez, Fernando Gómez Grande. Barcelona: Alba, 2012.

## 2. Metodología y estado de la cuestión

### 2.1. La expresión del absurdo: antecedentes dramáticos

Para comparar la obra de Yasmina Reza con el teatro del absurdo en su apuesta temática y estética, se hace necesario establecer primero qué tipo de transformación conceptual y formal experimentó el teatro en la segunda mitad del siglo XX. Comenzaremos por prestar atención a la ruptura canónica para con los estándares clásicos de interpretación y representación teatral, así como a los nuevos problemas —o, si acaso, a la nueva poética de la imagen que evidencia en realidad las inquietudes humanas más antiguas— que concernieron a los dramaturgos del absurdo en los años sesenta y setenta del pasado siglo. A partir del conocimiento del tipo de discurso que proponen, de cuáles son sus influencias —y, por tanto, de qué tradiciones beben y cuáles rechazan—, podremos comprobar cómo la obra dramática de la autora francesa hereda y reinventa ciertos aspectos de esta dramaturgia precedente y elegir con ello el enfoque metodológico adecuado para estudiarlos.

La exploración de tal empresa requiere prudencia. Conviene advertir que no estamos ante un movimiento unitario ni en lo que a técnicas dramáticas ni a modos de organización del discurso se refiere. De hecho, estos dramaturgos, como bien señala Esslin en el detallado estudio que les dedica en *El teatro del absurdo*, no consideran que estén formando parte de ninguna escuela concreta, sino que lo que tienen en común son sus inquietudes existenciales; el contenido último de una obra que, preocupada por el aparente y angustiante sinsentido de la vida y de las acciones cotidianas, termina por reflejar “las preocupaciones y ansiedades, las



emociones y el pensamiento de muchos de sus contemporáneos del mundo occidental” (Esslin 14).

No obstante, sí existen ciertos aspectos formales de particular interés que otorgan pistas de cuál es el modo que tienen estos autores de entender qué es el teatro y cómo ha de ser representado. Un punto en el que Ionesco, Beckett y Pinter coinciden con Reza es en la inquietud recurrente —mostrada, entre otros recursos lingüísticos y escénicos, a través de la aparente incoherencia de los diálogos, de los juegos de palabras o de los equívocos (tan habituales en el teatro de la dramaturga francesa, cuyos personajes parecen explorar siempre intenciones ocultas en las palabras ajenas)— de cómo el lenguaje cotidiano, con sus falacias y sus limitaciones insuperables, no sirve a una comunicación verdadera o, si acaso, cómo no puede verbalizar el misterio, lo inefable, aquello que, según las consideraciones *wittgensteinianas*<sup>9</sup>, ha de permanecer, por necesidad, oculto y que al tratar de ser comunicado se topa con términos inservibles, sustituibles unos por otros, absurdos. Otro aspecto común a todos ellos es la austeridad y el minimalismo formal que reviste —o más bien desviste— la escena, con el fin de concentrar la atención del público en la poética de una imagen dramática —pues el discurso teatral de estos dramaturgos es una efectiva concatenación de estas imágenes— que participa por igual de gestos, palabras dichas, silencios y *no-dichos*. Sucede también así con los finales abiertos y, por tanto, la huida de moralinas conclusivas, de la entrega al espectador de “una lección filosófica formulada intelectualmente” (Esslin 315) al modo de los trabajos previos de Sartre y Camus (cuya influencia en el teatro del absurdo es más notable por sus postulados filosóficos que por su faceta artística). La

---

<sup>9</sup> Cuando Wittgenstein resume el problema principal de su *Tractatus logico-philosophicus* en particular y de la filosofía en general en el hecho de que “de lo que no se puede hablar es mejor callar” (ctd en Haas 24) hace referencia al silencio como lenguaje místico. El único posible ante lo oculto: aquello que aunque no puede ser dicho sí puede ser pensado.

apuesta por lo tragicómico se establece como método aproximativo a la “insensibilidad mecánica de las vidas semiinconscientes” (Esslin 302) y cura psicoanalítica que, al lograr la identificación del espectador con el absurdo de la escena, y suscitar con ello —y sin restarle seriedad e importancia al drama representado— su risa, lo libera. El “esquema del orgasmo” (Esslin 150) en las obras de Eugène Ionesco es similar, a su vez, a la disputa *in crescendo* escenificada por Reza, pues ambos optan por una intensificación progresiva del conflicto que lleva la tensión dramática al extremo. Por otra parte, las licencias oníricas de un teatro situacional en el que no existe necesariamente un argumento que se pueda identificar con claridad ni que siga, por tanto, las fases de desarrollo del drama clásico, así como la ausencia de un psicologismo reconocible en el deseo del personaje, lo que imposibilita la formulación de modelos actanciales de análisis e incurre en un progresivo “debilitamiento del sujeto en el teatro contemporáneo” (Ubersfeld 75)<sup>10</sup>, es una constante en todos ellos.

Estos dramaturgos emplean todo este entramado de recursos dramáticos para escenificar sus principales preocupaciones: la dificultad de conseguir un autoconocimiento y los conflictos entre el yo y lo social en el misterio del mundo; lo falible de la comunicación interpersonal, la angustia y la desesperanza ante el absurdo de los propósitos vitales o la alienación a la que el convencionalismo somete al individuo, su “acompañada” soledad en medio de la masa y la falacia de lo comunitario. La complejidad ideológica y formal de estas obras, alejadas ya de los cánones convencionales, hace que sólo puedan ser analizadas conforme a las propias reglas que han constituido y asegurado su éxito al lograr llevar al palco lo que en un principio fueron meros propósitos iniciales e iniciáticos. Advierte Martin

---

<sup>10</sup> Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra, 1989.

Esslin, en el citado estudio, del peligro de abordar de un modo excesivamente esquemático unas piezas que, por su naturaleza temática y por su metodología polifónica, no son aptas para ser sometidas a miradas analíticas simplistas o demasiado reduccionistas. Esto no quiere decir que su heterogeneidad y riqueza las convierta en piezas que no pueden ser examinadas. Muy al contrario, Esslin propone “someterlas a un cuidadoso estudio, aislado de grupos de imágenes y temas, intentando discernir su estructura básica. Los resultados . . . nos mostrarán, sino las respuestas, al menos las preguntas que formulan” (33).

De esta forma, el principal problema metodológico con el que se encuentra Esslin a la hora de estudiar un teatro antipsicologista que no investiga los problemas conductuales y las pasiones del individuo sino su propia condición como ser y que, además, no se vale de formulaciones intelectuales sino de imágenes metafóricas que integran, para la consecución de un significado último, una multiplicidad de elementos dispares pero armonizados (la palabra, la expresión, el sonido, el silencio, el vestuario, el decorado —en sus transformaciones o en su austeridad—, los gestos, la luz, etc.), es el dilema de cómo abordar, mediante la aplicación sistemática de un modelo analítico racionalmente válido, el estudio de lo que constituye una expresión, ante todo, emocional, espontánea y enteramente subjetiva de unos autores que no edifican trama alguna, sino que se limitan a presentar sus intuiciones sobre la condición humana. Es por ello por lo que el crítico húngaro llega a la conclusión de que, siendo todo arte subjetivo, los estándares no se han de fijar con anterioridad al análisis de las obras sino que, después de la comprobación empírica de su éxito, han de detectar cuáles son las herramientas de las que se han valido para la consecución del funcionamiento poético de su mensaje —definido por Jakobson como “la proyección del

paradigma sobre el sintagma” (Ubersfeld 124)— y juzgar entonces, a partir de ese momento, cuán idóneas resultan para lograr los objetivos perseguidos. Así, Esslin confía su análisis a unos estándares basados en el “poder sugestivo, originalidad inventiva y validez psicológica de las referidas imágenes; en su profundidad y universalidad; y en el grado de habilidad con la que han sido traducidas a términos escénicos” (318).

Para la elección de los métodos de análisis es preciso considerar cuáles son las influencias directas y las reminiscencias de ciertos aspectos de la tradición dramática en las obras del absurdo. Antes que Esslin, lo dijo el propio Ionesco, quien negó ser un escritor de vanguardia y quién consideró, asimismo, la propia vanguardia como “un redescubrimiento de los aspectos sumergidos de la tradición” (ctd en Esslin 156). Esta es la misma tesis de Esslin, quien considera el teatro del absurdo, en cierta manera, como una vuelta a la tradición; lejos de suponer una ruptura total con las fórmulas teatrales precedentes, “es en realidad una mera ampliación, revalorización y desarrollo de técnicas familiares y completamente aceptadas en contextos ligeramente diferentes” (243). Su novedad radica, más bien entonces, en el modo particular de combinar estas tradiciones que, para Esslin, van desde el teatro puro (efectos escénicos abstractos, la mímica y ciertos componentes circenses) y el *clown* de la pantomima antigua (cuya actitud absurda y tragicómica, a menudo en forma de diálogos sin sentido, se deriva de su incompreensión de la lógica más elemental), pasando por la literatura onírica y fantástica, hasta llegar, incluso, a la comedia cinematográfica muda (de la que considera que el teatro del absurdo hereda la fascinación e incomprensibilidad que ejerce un mundo en constante movimiento, inaccesible, para quien está alejado de la realidad en lo que a su significado se refiere).

Esslin señala la gran influencia en el teatro del absurdo de autores como Gustave Flaubert y su preocupación por el problema de la estupidez humana (lo cual lo lleva a componer un diccionario de clichés del mundo burgués de la Francia decimonónica, el *Dictionnaire des Idées Reçues*; con respecto a lo cual, por cierto, esa radiografía paródica que efectúa Yasmina Reza en sus obras, hace también de su dramaturgia su particular y mordaz “diccionario” satírico de los convencionalismos de la clase media de la Francia contemporánea), de Dostoiesky, Strindberg y Joyce (que validan la exposición de las obsesiones particulares del subconsciente para perseguir un significado global de validez universal), de las pesadillas y obsesiones de Kafka (cuya obra *El proceso* —bajo la dirección de Jean-Louis Barrault, quien toma prestados para la puesta en escena elementos de Jarry, Apollinaire, los dadaístas, los expresionistas alemanes y los surrealistas, así como de los postulados de Artaud y Vitrac— supone, según Esslin, la primera representación de un obra con temática susceptible de ser adscrita al absurdo dramático) o de los esperpentos valle-inclanianos, desenvueltos en una extraña lógica cuyas “reglas y usos sociales aparecen tan inhumanos como máquinas locas funcionando en el vacío” (Esslin 298), de la que son deudoras las representaciones del absurdo y la parodia del sinsentido cotidiano de Yasmina Reza.

Una de las influencias más revolucionarias en la expresión del absurdo dramático —tanto en lo que a la composición como al cometido de la escenificación se refiere— la constituyen, por la potencia, la persuasión y la originalidad de la propuesta, los postulados de Antonin Artaud y su particular concepción de la crueldad como componente que ha de salvar y reformular el teatro y devolverlo a lo su esencia primigenia perdida. Una proposición, esta que Artaud

desarrolla en *El teatro y su doble*<sup>11</sup>, a la altura de 1938, que, si bien no fue llevada a la práctica con éxito por parte de su autor, resulta de innegable interés como intento de renovación estilística por medio de la violencia de la imagen escénica. Su influencia en los dramaturgos del absurdo, además de evidente, es doble, pues es tanto estética como intencional.

En primer lugar, los autores de finales del siglo XX se servirán de esa concepción del teatro como espacio en el que “permitir que nuestras represiones cobren vida” (Artaud 9), cuyo cometido es el de recordar las problemáticas antiguas del ser humano ante la incertidumbre de lo inefable, continuar, con ello, “agitando sombras en las que siempre ha tropezado la vida” (Artaud 13) y cuyo correlato formal ha de situarse no ya en una poesía del lenguaje sino en una poesía del espacio, en un discurso poliédrico en el que prevalezca el valor ideográfico de lo que es, en esencia, en lenguaje teatral que, para Artaud, no necesita de la palabra, sino de las tendencias metafísicas del teatro oriental, con preeminencia de la máscara, el gesto y la expresión, en un espectáculo coral, dirigido directamente a los sentidos. No es fruto de la casualidad la coincidencia entre la consciencia lúcida sobre el absurdo existencial que Albert Camus cree que el ser humano ha de tener siempre presente para poder ser libre y las consideraciones de Artaud acerca de cómo la crueldad, llevada a la escena como a modo de advertencia, ha de ostentar idéntica lucidez:

La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de anticipada conciencia. La conciencia es la que otorga al ejercicio de todo acto de vida su color

---

<sup>11</sup> Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa, 1978.

de sangre, su matiz cruel, pues se sobreentiende que la vida es siempre la muerte de alguien (116).

La sangre en las tablas, al servicio del pensamiento en un gesto teatral violento —de objetivos, como veremos, de curación psicoanalítica, pues su utilidad radica en la sublimación de una acción que una vez saldada en el palco no se repetirá en la vida—, entraña una sed de potencia e intensificación escénica recogida en las consideraciones de Ionesco:

Si me desconcertaba del teatro su carácter de exageración y la vulgaridad de sus matices, era porque los había encontrado insuficientes. Lo que parecía demasiado crudo, no lo era bastante; lo que parecía poco sutil era en realidad demasiado sutil. Ya que si la esencia del teatro radica en la exageración de sus matices, era necesario exagerarlos todavía más, subrayarlos, recalcarlos al máximo. Empujar al teatro más allá de esta zona intermedia que no es ni teatro ni literatura, era volverlo a situar en su propio marco, en sus límites naturales. Lo que se necesitaba no era tratar de ocultar las cuerdas que mueven los muñecos, sino hacerlas más visibles todavía, hacerlas deliberadamente patentes, para ir directamente a la base de lo grotesco, de la caricatura, superar la pálida ironía de las comedias de salón ocurrentes... llevarlo todo al paroxismo, hasta el punto donde se hallan las fuerzas de lo trágico. Crear un teatro de violencia, violentamente cómico, violentamente dramático (ctd en Esslin 110).

Así pues, para Esslin, la relevancia de los postulados de Artaud, a quien considera un puente genuino entre los precursores y las representaciones propias de la dramaturgia del absurdo, estriba, para este tipo de teatro, “en sus escritos teóricos y en sus experimentos prácticos como productor . . . Su visión de la escena de mágica belleza y poderes míticos permanece hasta nuestros días como uno de los

más activos fermentos del teatro” (289). Es curioso comprobar no obstante cómo Artaud aboga por la suplantación de la estética tradicional y su sustitución por una auténticamente moderna, ya que defiende el derecho de los nuevos autores “a decir lo que ya se dijo una vez, y aun lo que no se dijo nunca, de un modo personal, inmediato, directo, que corresponda a la sensibilidad actual, y sea comprensible para todos” (83), proponiendo, sin embargo, cierto regreso a las formas poéticas y teatrales clásicas en las que cree que se encuentra la esencia perdida y genuina de lo dramático y a las que concede la oportunidad única de salvación, lo cual parece confirmar la teoría de Ionesco y Esslin acerca de cómo la revolución ética y estética en el arte parece pasar, más bien, por una reformulación de recursos ya presentes previamente en la tradición.

En segundo lugar, tiene un hondo calado en el teatro del absurdo el esbozo artaudiano de la escenificación dramática posibilitadora de liberación psicoanalítica; espacio idóneo para la canalización y, con ello la superación, de la crueldad subyacente en los reprimidos arrebatos humanos. Para el teórico francés, “una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido incita a una especie de rebelión virtual (que por otra parte sólo ejerce todo su efecto permaneciendo virtual) e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil” (Artaud 29 – 30). La obra de Beckett, siendo “una catarsis liberadora análoga al efecto terapéutico del psicoanálisis al enfrentarnos con los contenidos del subconsciente” (Esslin 54), la función desinhibidora de la risa en el teatro de Ionesco y la evidencia, en las piezas de Pinter y de Reza, del absurdo presente en lo cotidiano para perseguir la identificación del público y lograr, con ello, la posibilidad de transformación de sus comportamientos, se basan en esta idea artaudiana del drama como una realidad espejada donde, al igual que en la



alquimia, el simbolismo material encuentra de inmediato su correlato espiritual. La expresión dramática tiene así la capacidad de aliviar el *mal de espíritu* epocal al ser representado frente a su público, pues el espectador “al ver formuladas sus ansiedades se puede liberar de ellas” (Esslin 314), lo cual supone, además, tanto por plantear como por tratar de dar respuesta a angustias humanas de naturaleza existencial y metafísica, “una vuelta a la función religiosa original del teatro —el enfrentamiento del hombre con la esfera de lo mítico y lo religioso” (Esslin 304).

## 2.2. Enfoque metodológico para un análisis multidisciplinar

Esclarecida la apuesta escénica y temática de los dramaturgos del absurdo, podemos distinguir qué instrumentos metodológicos concretos son pertinentes para el establecimiento del análisis comparativo propuesto. Para la selección de tales pautas que han de servir en el proceso de investigación, resulta de especial interés la que es ya, desde su publicación en 1977, una obra de referencia clásica en el ámbito de los estudios dramáticos, la *Semiótica teatral* de la francesa Anne Ubersfeld.

La semiótica se presenta como la herramienta idónea para desempeñar el análisis de la práctica teatral, tanto por su visión multidisciplinar (especialmente necesaria en una dramaturgia que entraña tanta complejidad conceptual y formal), la cual tiene en cuenta disciplinas afines como la antropología, el psicoanálisis, la lingüística, la semántica y la historia, como por su huida de una explicación del discurso teatral basada únicamente en los componentes “psicologizantes” que recaen sobre los personajes y su búsqueda, por tanto, de una explicación de la

función social de la representación teatral. Algo de particular importancia en un teatro, como el del absurdo, que Esslin asegura que puede ser considerado como “exponente de lo que parece ser la actitud más genuina de nuestro tiempo” (14), al poner en escena los desasosiegos que acucian al ser humano contemporáneo.

En el análisis comparativo de los títulos propuestos resulta especialmente relevante equilibrar el examen del elemento textual y del elemento representativo, con el fin de evitar tanto la falacia que considera que el sentido total de la obra dramática puede ser desentrañado sólo a partir del análisis del texto literario, al que considera el equivalente escrito exacto de lo representado en escena, como la falacia, en el extremo opuesto —coincidiendo, por cierto, con los postulados de Artaud—, que considera el texto como el elemento menos importante de la representación, ambos peligros advertidos por Ubersfeld<sup>12</sup>. Cobra una importancia capital examinar lo dicho en los diálogos y lo *no-dicho* (en las didascalias, a propósito de las cuales, Ubersfeld recuerda, precisamente, que en ciertas obras del teatro contemporáneo, como en *Acto sin palabras* de Beckett, todo el texto constituye una amplia didascalia). Este análisis de la relación semiótica entre el elemento textual y el representativo ha de tener en cuenta también la multiplicidad de códigos —lingüístico, perceptivo, sociocultural y espacial-dramático— que se entrelazan en la representación teatral.

De las herramientas analíticas propuestas por Ubersfeld para el estudio del personaje como sujeto de un discurso en la obra dramática, además de algunos de los procedimientos clásicos tales como el examen psicológico del contenido del

---

<sup>12</sup> “El no contemplar otra cosa que la poética del discurso equivale a dejar de lado lo específico de la palabra teatral que es, ante todo, equilibrio entre palabra y acto (acción, gesto, etc.), entre la música y el sentido (dramático), entre la voz del autor y la voz de los personajes. El análisis poético es algo legítimo, esencial en ocasiones para un análisis dramático mucho más complejo; pero por sí solo no basta” (184).

discurso del personaje y de sus determinaciones a través de la relación establecida con sus interlocutores y otros personajes, es especialmente pertinente para el abordaje de estos títulos el método consistente en “considerar el discurso de un personaje como discurso que puede o debe ser objeto de una hermenéutica que ponga en claro el contenido inconsciente de la *psique* del personaje” (Ubersfeld 99). De este modo, la dificultad o la incoherencia de la expresión absurda, así como la sucesión de malentendidos en el habla cotidiana, podrán ser estudiados como fenómenos comunicativos, instrumentos para apelar y cuestionar una verdad antigua que se creía incontestable pero que, teñida de la relatividad irónica con la que todos los autores aquí comparados observan el mundo es puesta en duda, como lo indica el propio Pinter:

Yo sugiero que no puede haber distinción rígida entre lo que es real y lo que es irreal, ni entre lo que es verdadero y lo que es falso. Una cosa no es necesariamente verdadera o necesariamente falsa, puede ser tanto verdadera como falsa. Un personaje en escena que no puede presentar ningún argumento convincente ni información alguna en relación a su experiencia pasada, su comportamiento presente o sus aspiraciones, ni tampoco darnos un análisis comprensivo de sus motivaciones, es tan legítimo y digno de atención como uno que, de modo alarmante, puede hacer todas estas cosas (“Escribir para teatro” 10).

En un estudio semiológico del personaje, no debe de pasar inadvertido el hecho de que su discurso —que habla en nombre de lo que representa al tiempo que es incitado por el autor que lo hace hablar— es siempre, e intrínsecamente, doble. Es conveniente explorar la posibilidad de la existencia del discurso del personaje, en lo textual y representativo, como “una especie de oxímoron viviente, el lugar de la tensión dramática por excelencia, precisamente por darse en él unión metafórica

de dos órdenes de realidades opuestas” (Ubersfeld 95). A su vez, es oportuno, dados los antecedentes referidos a tradiciones teatrales, como la Comedia del Arte, que emplean personajes altamente estereotipados, con caracteres previamente prefijados, en lo que a carácter psicológico y función escénica se refiere, el rastreo de posibles roles —de mayor o menor hermetismo— desempeñados por los personajes del teatro que ocupa la presente propuesta analítica. Con respecto al espacio escénico, elemento que permite efectuar la doble lectura de la poética textual en relación con su contextualización sociohistórica, es imprescindible partir de la premisa de que “el escenario representa siempre una simbolización de los espacios socio-culturales . . . En cierto modo, el espacio teatral es el emplazamiento de la historia” (Ubersfeld 112). En un paralelismo con los postulados de Pierre Bourdieu, del que tendremos en cuenta para el análisis sus reflexiones sobre el espacio de los estilos de vida y el gusto<sup>13</sup>, el espacio escénico es en lo teatral lo que el *habitus* en el espacio social: el sistema desde el cual se generan las prácticas *enclasables* y el lugar “donde se constituye el mundo social representado” (Bourdieu 170), lo cual nos permitirá considerar la casuística que rodea el conflicto dramático y someterlo a una interpretación sociológica. Sólo entonces se podrá efectuar después la búsqueda de los conflictos del yo a los que la escenificación sirve también en ocasiones, en una fusión de espacio escénico, experiencia psíquica y catarsis.

Finalmente, en lo referente al tiempo teatral —que es *a la vez imagen del tiempo de la historia, del tiempo psíquico individual y del retorno ceremonial*” (Ubersfeld 145)— se ha de prescindir de la unidad analítica clásica del teatro que,

---

<sup>13</sup> Bourdieu, Pierre. “El *habitus* y el espacio de los estilos de vida”. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998. 169-174.

por su consideración de que un espectáculo es mejor cuanto mayor sea el grado de correspondencia entre la duración concreta de la función y la duración del acontecimiento histórico que relata, no resulta adecuada para examinar unas obras que abordan la problemática del paso del tiempo y las implicaciones derivadas de un acercamiento a la cuestión temporal de carácter metafísico. La adscripción a la unidad analítica teatral clásica impediría estudiar el aspecto psíquico del tiempo (Ubersfeld se pregunta cómo sería posible medir el tiempo teatral cuando lo que se representa, tal y como sucede en *Esperando a Godot* de Beckett, es la misma eternidad). Resulta más apropiada adoptar la consideración de la ensayista francesa de que la empresa perseguida por el trabajo textual puede consistir tanto en expresar el tiempo como en abolirlo, es decir, en convertir el espacio escénico, precisamente, en un lugar atemporal y en hacer de él un no-tiempo.

El análisis formal que efectuaremos —el cual tendrá en cuenta toda esta pluralidad de elementos propia de la imagen multiforme del teatro del absurdo— ha de servir fundamentalmente al de contenido y éste, a su vez, al análisis filosófico y sociológico; pues ha de permitir establecer de qué modo las piezas estudiadas son representativas del estado de conciencia y del conflicto humano propio de su tiempo. Alejarse de una ponderación de las características meramente formales de las obras y dirigir el énfasis analítico a estudiar tanto las analogías y divergencias del aspecto extraliterario —los contextos psicosociales y filosóficos en el que nacen las obras— como a identificar las similitudes y las diferencias discursivas de las mismas es lo que hace posible que trabajemos con traducciones, tal y como legitiman los teóricos de la literatura mundial<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Al fenómeno de una literatura mundial transfronteriza así como a la legitimidad de acercarse al estudio de la obra de un autor a través de sus traducciones le han prestado una especial atención las

Este enfoque metodológico, por su carácter multidisciplinar y su perspectiva dialógica, de vocación integradora para con la pluralidad de representaciones y expresiones verbales, visuales y sonoras (tanto en su presencia como en su ausencia), es el que nos parece más eficaz para el análisis del hecho teatral, sobre todo cuando tal fenómeno, multiforme per se, se complejiza aún más, en lo formal y en lo temático, en la dramaturgia de los autores del absurdo y de algunos autores de la escena actual como Yasmina Reza.

### 2.3. Enfoque hermenéutico: el absurdo dramático como expresión metafísica

El simbolismo escénico que la poética de la imagen multiforme del drama del absurdo lleva a las tablas —y que encuentra su correlato preciso en el simbolismo espiritual al que alude la representación del palco— nos parece el mejor vehículo de expresión del conflicto —en su aspecto social y metafísico— de la conciencia humana. La imagen teatral así concebida es la que mejor sirve a la filosofía. Esto se debe a que el espacio escénico se rige por unas leyes propias, alejadas de cualquier mimesis necesaria del mundo, que para *desenmascarar* aquellas que conforman lo real se valen primero, precisamente, de la máscara como método. El drama es entonces un *asomarse al misterio* precisamente por las posibilidades metafísicas que le otorga la potencia simbólica de su genuina expresión poética. A este fin sirve la propuesta artaudiana de un teatro alquímico, tan próximo a la realidad espejada del

---

investigaciones de Franco Moretti y Pascale Casanova. Ya que profundizar en tal cuestión nos alejaría del objetivo que aquí nos ocupa, nos remitimos a dos textos básicos que autorizan tal metodología en el análisis literario comparativo: Casanova, Pascale. “Principios de una historia mundial de la literatura”. *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama, 2001 y Moretti, Franco. *Conjectures on World Literature*. *New Left Review* 1, Ene-Feb 2000.

drama del absurdo, donde, como sucede con los símbolos de la alquimia que son la representación material de una realidad espiritual, el espacio escénico es la expresión metafísica de la realidad social, el doble que entraña la posibilidad de despliegue de esa otra realidad “peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que mostraron la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras” (Artaud 53).

En el espacio escénico se produce además otra paradoja semiótica y es que emplea sus propios símbolos siendo, al mismo tiempo, símbolo en sí mismo. Del mismo modo, la efectividad del teatro balinés para la transmisión de estados espirituales se halla, según Artaud, en la propia intensidad del gesto como signo espiritual cuyo sentido preciso “sólo alcanzamos intuitivamente, pero con suficiente violencia como para que cualquier traducción a un lenguaje lógico y discursivo nos parezca inútil” (60). Acontece así que la materia teatral se vuelve revelación. Los símbolos perennes que muestran “la identidad metafísica de lo concreto y lo abstracto” (Artaud 66) atienden a un lenguaje propio de movimientos, danza, sonidos, gestos y palabras que proceden, no obstante, de “un estado anterior al lenguaje” (Artaud 69). Edward Gordon Craig<sup>15</sup>, en la primera década del siglo XX y a propósito de sus reflexiones para renovar la escena teatral moderna, llega a una conclusión similar cuando decide dejar que sea el alma humana y este lenguaje multiforme que le es propio el único modelo para sus diseños. Para llamar la atención sobre tal necesidad, recurre al ejemplo de la dramaturgia de Extremo Oriente donde los intérpretes de las grandes tragedias, además de hablar y representar, necesitan también saber bailar y cantar, por lo cual, Craig se pregunta

---

<sup>15</sup> Copeau, Jacques et al., “Mi dispositivo de escena”. *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Trad. Agustín García Tirado, Juan Antonio Hormigón y Rosa Vicente. Madrid: Comunicación 4, 1970.

si esto no es debido precisamente a “la existencia del éxtasis y de los conocimientos necesarios para expresarlo” (Copeau et al. 79).

Eugenio Trías, en la crítica de la subjetividad postcartesiana que elabora en *Filosofía y carnaval*<sup>16</sup>, sitúa el fetiche del yo-sustancia —alternativa a la noción tradicional de sujeto para la filosofía moderna—, en la idea de Persona como Máscara, en su sentido escénico y jurídico, con la cual, al igual que sucede con las pretendidas identidades de los personajes del absurdo cotidiano de Yasmina Reza, “podemos reconocernos y desconocernos como sujetos frágiles, precarios, vulnerables, agujoneados por la división, el descentramiento y la multiplicidad” (Trías, *Filosofía* 6). La filosofía carnavalesca que Eugenio Trías propone para lograr la disolución de la persona humana entendida como máscara social, en función de la cual le son adjudicados derechos y obligaciones, puede encontrar su método, precisamente, en la escenificación del drama absurdo. Pues esa “liberación de todas las máscaras y disfraces que reprimimos, conversión de la vida en común en una fabulosa mascarada, dramatización de nuestra vida cotidiana” (Trías, *Filosofía* 15), como veremos en el análisis del corpus, se consigue en la expresión teatral del absurdo. Ya sea en la *despersonalización* (como hace Beckett) o en el *desenmascaramiento* de las falsas identidades de sus personajes (como hace Reza), el drama del sinsentido consigue llegar a aquello que está tras el disfraz, a lo auténtico, pues, como aseguró Nietzsche, “todo espíritu profundo tiene necesidad de una máscara” (ctd en Trías, *Filosofía* 77). La tragicomedia del absurdo nos parece por todo ello la herramienta hermenéutica más apropiada para un análisis filosófico. Es la suya auténtica expresión metafísica que apoyada en la poética de

---

<sup>16</sup> Trías, Eugenio. *Filosofía y carnaval*. Barcelona: Anagrama, 1984.



representación de la máscara es la única que puede agotarla y desnudarla y con ello desnudarnos y agotarnos al otro lado del palco —a nosotros y a nuestras identidades ilusorias— para que volvamos a *ser*, ya sin máscara alguna.

## 2.4. Referencias bibliográficas e interés de la propuesta

Este estudio comparativo de los modos de expresión dramática del mismo conflicto humano a través del tiempo exige un análisis intertextual que haga dialogar a la teoría del teatro con la filosofía y la sociología. Por ello, hemos seleccionado referencias bibliográficas de todos los ámbitos que nos permitan vincular estas disciplinas en las direcciones que tomará el análisis posterior: la escatología contemporánea —en la reflexión sobre el significado filosófico del absurdo existencial— y la absurdidad de los convencionalismos en las relaciones humanas.

La lectura de *Escatología occidental*<sup>17</sup>, en torno a la cual se vertebra nuestro análisis filosófico, ha sido fundamental para rastrear la pregunta por el sentido —a lo largo de las diversas tradiciones culturales, religiones y cosmologías filosóficas— que ha alumbrado la humanidad en Occidente, hasta llegar al *non sense* contemporáneo —la imposibilidad de otorgarle un sentido trascendente a la existencia— y a los intentos fallidos de buscar el absoluto perdido en las cosmologías seculares actuales (para lo cual se ha recurrido también al texto *Nostalgia del absoluto*<sup>18</sup>, que aborda tal problemática desde una perspectiva mitocrítica). Para tratar la cuestión del sinsentido en la contemporaneidad, si bien hemos partido de las primeras definiciones del absurdo en filosofía —en *El mito de*

---

<sup>17</sup> Taubes, Jacob. *Escatología occidental*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2010.

<sup>18</sup> Steiner, George. *Nostalgia del absoluto*. Trad. María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Siruela, 2001.

*Sísifo*<sup>19</sup> de Albert Camus, de 1942 y en *El existencialismo es un humanismo* de Jean-Paul Sartre<sup>20</sup>, de 1946— nos hemos apoyado en lecturas que interpretan el absurdo no como la negación de un sentido de la existencia humana sino como una preocupación mística ante la imposibilidad del individuo de comprender tal sentido, cuya búsqueda es, no obstante, irrenunciable. Lo considera de este modo el propio Ionesco para quien evidenciar el absurdo es, en realidad, la manera de aproximarse a esa verdad intuida pero incognoscible, al sentido velado:

Atacar el absurdo . . . es un medio para poner de manifiesto la posibilidad de lo no absurdo. Ya que, ¿en dónde podría haber si no un punto de referencia? En el budismo zen no hay enseñanza directa, sólo búsqueda constante de una apertura, de una revelación. Nada me pone más pesimista que la obligación de no serlo. Siento que cada mensaje de desesperación expone una situación de la cual cada uno debe encontrar libremente un camino de salida (ctd en Esslin 155).

Las consideraciones de Alois Haas en *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?*<sup>21</sup> han resultado básicas para analizar entonces cómo el deconstruccionismo y la pluralidad de sentidos que los pensadores posmodernos tratan de contraponer al logocentrismo tienen la misma vocación de explicación unitaria que el absoluto trascendental que otrora ofrecieron las religiones. Las relaciones de tal cuestión de cariz filosófico y sociológico con el teatro del absurdo han sido puestas de manifiesto por Terry Eagleton en *El sentido de*

---

<sup>19</sup> Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Trad. Luis Echávarri. Buenos Aires: Editorial Losada, 2013.

<sup>20</sup> Sartre, Jean-Paul. “El existencialismo es un humanismo”. Web. 15 junio 2014 <<http://www.angelfire.com/la2/pnascimento/ensayos.html>>.

<sup>21</sup> Haas, Alois M. *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* Trad. Jorge Seca. Madrid: Siruela, 2009.

*la vida*<sup>22</sup>, una obra interdisciplinar que hemos tomado como ejemplo de estudio que emplea la literatura contemporánea —y en particular algunas de las obras de Beckett— como herramienta hermenéutica para el esclarecimiento de tales preocupaciones místicas. En la misma línea interpretativa, hemos considerado las últimas tendencias de la crítica literaria que realizan relecturas del teatro del absurdo en general y de la obra de Beckett en particular como nexo entre el universo moderno y el posmoderno<sup>23</sup>, a través del cual reflexionar sobre el problema del sentido de un modo más amplio; en el contexto de la contemporaneidad.

Algunos de los estudios teatrales más recientes —como la tesis de Jiménez Fortea, *Harold Pinter: entre la convención y el absurdo cotidiano*<sup>24</sup>—, han señalado ya el absurdo dramático del siglo XX no sólo como expresión inverosímil y a menudo surrealista sino también como fenómeno reconocible en las relaciones humanas cotidianas. También desde el ámbito de la teoría del teatro, otros estudios, como el trabajo de Muttib Hussein, *La quête identitaire dans le théâtre de Yasmina Reza*<sup>25</sup>, han reflexionado sobre los aspectos psicosociales de la dramaturgia de la autora francesa. No obstante, si bien observamos que hay una línea de investigación activa

---

<sup>22</sup> Eagleton, Terry. *El sentido de la vida*. Trad. Albino Santos Mosquera. Barcelona: Paidós, 2008.

<sup>23</sup> Nos remitimos al artículo de Contreras, José J. “Esperando a Godot: Revelando el sentido sinsentido en la posmodernidad”. *Acta Literaria*. 2006: 115-128, en el que pone de relieve esta cuestión apoyándose, a su vez, en los estudios de Mónica Campos, “El día y el instante en los personajes de *Esperando a Godot*” y de Salatino de Zubiría, “Poética de una espera: En *Attendant Godot* de Samuel Beckett”, publicado en el año 2001, en *Acta Literaria*.

<sup>24</sup> Jiménez Fortea, María. “Harold Pinter: entre la convención y el absurdo cotidiano”. Tesis. Universitat de Valencia, 2004.

<sup>25</sup> Muttib Hussein, Par Thakaa. “La quête identitaire dans le théâtre de Yasmina Reza”. Tesis. Université Lumière, 2009. Este estudio, del año 2009, aborda el problema de la conflictividad de las relaciones interpersonales en la obra dramática de la escritora parisina, analizando aspectos muy diversos que van desde las discusiones familiares y la diferenciación del espacio público y del espacio privado, hasta la tragedia de la infelicidad.

alrededor de todas estas cuestiones, no existe ninguna propuesta interdisciplinar que siga la evolución del absurdo dramático desde su aparición hasta sus representaciones actuales, analizando con ello —gracias a las posibilidades hermenéuticas que ofrece la poética teatral como expresión metafísica— la problemática filosófica del sentido y la cuestión del sinsentido en las relaciones humanas cotidianas. Ante tal vacío académico, repensar el absurdo dramático considerando su preocupación escatológica —desde la filosofía y la mística— así como su análisis de los valores y las relaciones humanas en las sociedades contemporáneas —desde la sociología— supone una novedad interpretativa que actualiza y enriquece los estudios realizados hasta la fecha.

## 2.5. Justificación del corpus

Además de ser obras icónicas del imaginario específico de cada autor, los títulos que integran el corpus analítico han sido elegidos por su adecuación al estudio que pretendemos llevar a cabo: el absurdo, en todas sus manifestaciones formales, como expresión de carácter escatológico y como preocupación ante un modo de vivir propio de la contemporaneidad. La tragicomicidad presente en todas las obras seleccionadas da cuenta de la dialéctica entre angustia y redención en el drama auténtico: aquel que expresa la tensión genuina entre la pregunta y la ausencia de respuesta, riéndose del fracaso de tal intento para poder sobreponerse a él<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Camus en *El mito de Sísifo* señala que el absurdo nace, precisamente, de esta “confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo” (41), por lo que advertir lo infructuoso de tal búsqueda es lo propio de la tragicomedia absurda.

El sentido metafísico del aguardar en *Esperando a Godot* —para cuyo análisis nos hemos apoyado en la lectura de *La espera, melodías de la duración*<sup>27</sup>— y la esperanza en la redención que se conseguirá con la irrupción mesiánica del Orador en *Las sillas* constituyen las expresiones teatrales más puras, en la dramaturgia de este absurdo de lo inverosímil, del acercamiento humano al sentido del misterio. Dicha reflexión se completa al seguir la propia evolución de la expresión teatral del absurdo en las obras de Pinter y Reza que, ya alejadas de la representación abstracta y vestidas del realismo de las situaciones rutinarias, materializan la tragedia de tal búsqueda de sentido en lo cotidiano. Aunque son varias las obras de Pinter susceptibles de tal análisis, hemos seleccionado *La fiesta de cumpleaños* por ser la más representativa, como asegura Esslin, de esa “poética búsqueda de seguridad por parte del individuo, de terrores, miedos y ansiedades secretos; del terror de nuestro mundo, encarnado a veces en figuras falsamente afables y brutales; de la tragedia que nace de la falta de entendimiento de la gente” (219-220). De las piezas teatrales de Yasmina Reza, hemos escogido aquellas que nos traen los mejores ejemplos de los nuevos ídolos que pretenden apropiarse en la actualidad del componente escatológico perdido: *Arte* —que cuestiona el objeto artístico como mercancía sujeta a la nueva religión de la lógica de mercado—, *Tres versiones de la vida* —que referencia las ciencias naturales como cosmovisión a la procura de tal explicación total de lo real— y *Una comedia española* que, con sus continuas referencias a los modos más comunes de escapismo (los tranquilizantes, el alcohol o la búsqueda de la fama, frívola y efímera) invita a reflexionar, como las demás piezas, ante el fracaso de tales intentos, sobre el absurdo de los convencionalismos sociales y la necesidad de un sentido trascendente de la existencia.

---

<sup>27</sup> Schweizer, Harold. *La espera, melodías de la duración*. Madrid: Sequitur, 2010.

### 3. Análisis temático

#### 3.1. El absurdo y la pregunta por el sentido

Para comprender plenamente de qué modo el drama absurdo trata de expresar su preocupación filosófica fundamental —el problema del *para qué* de la existencia— examinaremos primero el componente escatológico de la espera, así como la noción de redención, hasta llegar al análisis del absurdo existencial y de la nostalgia contemporánea de la solidez de un sentido unívoco, fragmentado ahora en las múltiples cosmologías seculares que parodia el teatro de Reza, donde lo único permanente, como en las piezas de todos estos autores, es la sensación de vacío.

##### 3.1.1. La espera

El *eschaton* —cuyo origen etimológico, “lo último”, nos habla ya de la teleología inherente al término— es la respuesta humana a la inevitable y eterna pregunta por el sentido de la existencia: *para qué*. La formulación de dicho interrogante es posible por la capacidad que ostenta el individuo, a diferencia de los demás seres, de anticipar subjetivamente la acción en el largo plazo; nace pues de “su habilidad para ‘soñar con el porvenir’ y la necesidad que tiene de ello, su habilidad para esperar” (Steiner, *Extraterritorial* 83)<sup>28</sup>. Esta espera, a la cual sólo el *eschaton* podrá otorgarle, si es que lo ha de tener, un sentido, existe tan sólo para el ser humano, pues es un producto de su consciencia ante la única de las certezas: la llegada de la muerte. La consciencia humana es entonces la que hace posible la consciencia sobre el tiempo, ese retraso de lo que ha de venir, del Godot de Beckett, del *eschaton*: el fin último que suponiendo la consumación de aquello que dio sentido a la espera es, en

---

<sup>28</sup> Steiner, George. *Extraterritorial*. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística. Trad. Francisco Rivera. Barcelona: Barral, 1972.

realidad, la causa primera que mueve la voluntad del individuo. Los dramaturgos del absurdo le han dedicado una especial atención a la cuestión de la espera y el devenir temporal, particularmente Beckett con su *Esperando a Godot*, como indica el análisis de Esslin: “Godot simplemente representa el objetivo de nuestra espera, un acontecimiento, una cosa, una persona, la muerte. Y aún más, en el acto de la espera experimentamos, de forma más pura y evidente, el paso del tiempo” (37). No obstante, consideramos que Godot, antes que el objetivo mismo de la espera, representa la promesa de su cumplimiento, la llegada del *éschaton* que nos define y hace del ser humano un ser que espera:

La espera no es simplemente un paso del tiempo que hay que atravesar, sino una condición de nuestra existencia. En la espera, el tiempo penetra en nuestros cuerpos: somos el tiempo que pasa. Esperamos aunque no seamos conscientes de que estamos esperando. El carácter instrumental de la espera habitual —donde solemos aguardar por algo que se supone que es mejor que la propia espera— oculta este íntimo y existencial aspecto de la espera (Schweizer 116)<sup>29</sup>.

Pero que el ser humano sea un ser que espera, ¿implica necesariamente que sea un ser *para* la espera? Dicho de otro modo: si bien parece ser la espera lo propio de la conciencia, ¿significa esto que tal espera tiene un sentido? Veremos cómo es este el principal problema filosófico que inquieta al dramaturgo del absurdo.

### 3.1.2. La redención

Desde el paso de la esencia a la escatología —desde la apocalíptica judía hasta la escatología filosófica moderna—, una idea transversal subyace bajo las diversas formulaciones escatológicas que han sustentado la cultura occidental: la

---

<sup>29</sup> Schweizer, Harold. *La espera, melodías de la duración*. Madrid: Sequitur, 2010.

consideración de que la humanidad, corrupta y viciada, descubierta y desvalida en la inmoralidad de sus acciones, ha de aspirar a la enmienda de tal imperfección a través de una transformación que dará lugar a la salvación, bien sea en ese “otro” mundo, propio de la simbología apocalíptica, o en este mundo, como postulan los proyectos utópicos inmanentes. Dicha salvación se hará posible con la irrupción del Mesías, figura que encarna Godot<sup>30</sup> —cuya llegada, nos dice Esslin, “irrumperá el discurrir del tiempo” (39)— y el Orador en *Las sillas*, portavoz elegido por el personaje del viejo para redimir a la humanidad con la transmisión de su mensaje:

VIEJO: Majestad, mi esposa y yo nada tenemos ya que pedir a la vida. Nuestra existencia puede acabar con esta apoteosis... Damos gracias al cielo porque nos ha concedido años tan largos y apacibles... Mi vida ha concluido su trayectoria. Mi misión se ha cumplido. No habré vivido en vano, pues mi mensaje le será revelado al mundo (Ionesco, *Las sillas* 187).

No obstante, la demora del Godot de Beckett o la ironía de que, en el cierre de *Las sillas*, se desvele que el Orador es sordomudo desmienten la idea de salvación y nos sitúan en un universo donde el humano es, en realidad, un ser creado y abandonado a su suerte pero necesitado todavía, a pesar de todo, de una promesa redentora. Así, la escatología surge de la contradicción entre una realidad mundana sin Dios y una representación monárquica de la divinidad en la Tierra (Taubes 41). Contradicción que se agravará, como veremos en la obra de Reza, en la actualidad donde “lo sagrado se ha convertido en lo profano, que al mismo tiempo es también lo abandonado” (Haas 49). Desvalido, el individuo necesita creer en que la salvación tendrá lugar con la irrupción del Mesías que está a punto de llegar:

“VIEJO: Es el Orador, al que esperamos, quien se lo dirá, quien responderá en mi

---

<sup>30</sup> *Esperando a Godot*. Segundo acto: “VLADIMIR: Nos ahorcaremos mañana. (*Pausa.*) A menos que venga Godot. /ESTRAGON: ¿Y si viene? /VLADIMIR: Nos habremos salvado” (154).



nombre, quien hablará de todo lo que nos llega al alma... El les explicará todo... ¿Cuándo?... Cuando llegue el momento, que será pronto” (Ionesco, *Las sillas* 176). Esta inminencia del fin de los tiempos y del Juicio Final es propia de la escatología popular apocalíptica de Israel. La fe en la redención venidera contesta aquí la pregunta por el sentido. Esta noción de redención depende del esquema de medición del tiempo de la Historia de Joaquín de Fiore —era del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo— el cual, unido a la idea de superación de una etapa perteneciente a la prehistoria humana, tendrá una influencia definitiva —aún sea en sus versiones secularizadas— en todo el pensamiento moderno posterior, en Nietzsche, en Marx, en Sartre y en Camus. A la herencia apocalíptica de las constantes culpabilidad —entendida como pecado, corrupción de las virtudes humanas y escisión para con lo natural y primigenio<sup>31</sup>— y redención, las escatologías posteriores añadirán a sus formulaciones el esquema propio de la profecía joaquina y la estructura trinitaria de la salvación será una constante, incluso cuando sea aplicada a lo socioeconómico, como hace la apocalíptica marxista. La redención es entonces la salvación del espíritu en calidad de *eschaton*:

El espíritu es, en última instancia, en la tradición cristiana trinitaria, la causa final de todo acontecer; revela la *teleología* inmanente a todo acontecimiento y experiencia. Constituye, en este sentido, el *telos* (finalidad) relativo a la historia en la cual se va relatando y argumentando el acontecer y la experiencia. Tiene, pues, carácter *escatológico* (o relativo a las postrimerías, al fin de los tiempos), (Trías, *Diccionario* 52- 53)<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> *Esperando a Godot*. Segundo acto: “ESTRAGON: Habría que volver de una vez a la naturaleza” (103).

<sup>32</sup> Trías, Eugenio. *Diccionario del espíritu*. Barcelona: Planeta, 1996.

Sucede así en la filosofía de la historia de Hegel, dividida en tesis-antítesis-síntesis; devenir a través del cual el espíritu, antes esclavo, logrará su liberación en el estadio último de la *plenitudo intellectus*, cuando el amor infinito y actante deja de ser objeto para ser sujeto, conduciendo así a la conciliación suprema del individuo para consigo mismo. Los tres estadios de la dialéctica en relación a la consumación de lo divino están presentes tanto en la gnosis como en la filosofía idealista hegeliana. A su vez, los hegelianos de izquierda Kierkegaard y Marx, en quien, como hemos señalado, tendrá una influencia decisiva la concepción joaquina del tiempo de la Historia, retoman la idea apocalíptica de una realidad *autoalienante*. Este concepto de *autoalienación* nos ayudará a comprender después las inquietudes que detectaremos en los personajes del teatro del absurdo, si bien tal consideración adquiere un sentido diferente en ambos autores: el pensador danés sostiene que viene dada por una sociedad —la cristiano-burguesa— que no permite al ser humano vivir su fe de manera individual mientras que el filósofo alemán asocia la idea de *autoalienación* al aislamiento sufrido por el individuo en el contexto del capitalismo burgués, cuya maquinaria desplegada a través del sistema productivo y del sistema sociopolítico impide la realización plena de la esencia humana. El marxismo, que parte de esta consideración nietzscheana de que lo único que impide la llegada del *superhombre* son las circunstancias alienantes y corruptoras del espíritu, influirá en la filosofía del absurdo de Camus y Sartre, quienes elaboran también una utopía antropológica que confía en la *inagotabilidad* de la esencia humana: “podremos, *viviendo sólo como seres humanos, pero en nada menos que como seres humanos*, comenzar a realizar la verdadera unión de *teoría y praxis*, tal como sucede . . . con la figura nietzscheana del *superhombre*” (Muns 91)<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Muns, Ramón. “L’homme révolté de Albert Camus. Una propuesta raciovitalista por un

La idea de redención continúa presente, pues, tanto en la dramaturgia del absurdo como en su correlato filosófico —los postulados de Camus y Sartre—, ya que, como apunta Eagleton en su ensayo *El sentido de la vida*, parece que “ni siquiera la desolación puede ser absoluta en un mundo sin absolutos. En un mundo así, la salvación parece imposible y, sin embargo, nos sorprende también porque es un lugar donde la noción de redención puede aún tener sentido” (133). De lo contrario, Vladimir y Estragon no se mantendrían a la espera ni los personajes de Reza buscarían desesperadamente saciar su sed de respuestas con las ciencias naturales o con las lecturas psicoanalíticas.

### 3.1.3. El absurdo existencial

Para el filósofo del absurdo, quien cree imposible conocer nada con certeza, la verdad es sólo una: no existe más que este mundo terreno que es finito, lo único que sabemos que llegará es la muerte. Esto nos remite al problema inicial de la espera. ¿Qué debe hacerse hasta que la vida termine?: “ESTRAGON: Pasemos a otra cosa, ¿quieres? /VLADIMIR: Era justo lo que iba a proponerte. /ESTRAGON: Pero, ¿a qué? /VLADIMIR: ¡Ah, éste es el problema!” (Beckett 2. 135). Cuando a la pregunta originaria del *para qué* sólo el vacío le contesta, los individuos, como sus experiencias, parecen sustituibles, intercambiables y vanos, como sus vidas y lo que decidan hacer con ellas. En la obra que interpreta Aurelia en *Una comedia española* se enuncia la problemática de que cuando el rumbo vital es indeterminado, incluso la muerte no supone tampoco un auténtico fin, sino uno más de los fenómenos de una existencia que no se dirige a ninguna parte: “Ignore adónde va, no vaya a ningún lugar conocido, nada termina, señor Kis, ninguna

---

individuo solidario”. *Anthropos*. 2003: 86-91.

obra termina, las obras se interrumpen, no hay final posible, incluso la muerte no termina nada, no clausura nada, nunca llegamos hasta el final, ¿hasta el final de qué?” (Reza, *Una comedia* 111-112).

Sin embargo, la doctrina filosófica del absurdo camusiano asume la amenaza de la muerte como oportunidad para la libertad: “lo que queda es un destino cuya única salida es fatal. Fuera de esa única fatalidad de la muerte, todo lo demás, goce o dicha, es libertad” (Camus 132). Al filósofo del absurdo ya no le importa buscar un sentido trascendente a la espera de la muerte pues, advertida la gran broma pesada de la vida —el hecho de que el sentido de la espera no es sino la espera misma—, asume el absurdo que supone tal paradoja del esperar sin esperanza. Un contrasentido en el que Eagleton sitúa la razón de ser —o de no ser— de ese Godot que no llega: “acaso la llegada de Godot consiste en una saludable desilusión que revele que no había necesidad alguna de ilusionarse: que nunca hubo nada grandioso que estuviese pidiendo a gritos una redención y que esa creencia misma forma parte de nuestra falsa conciencia” (131). El único *eschaton* para el filósofo del absurdo, que exige hacerse permanentemente consciente del sinsentido de la vida, es la consecución del instante de lucidez cartesiano en el que la conciencia se capta a sí misma; el *cogito ergo sum* sin el cual toda doctrina partiría de un conocimiento falso. Es ésta la interpretación que Sartre lleva a cabo de la doctrina cartesiana: “en el fondo, cuando Descartes decía: vencerse más bien a sí mismo que al mundo, quería decir la misma cosa: obrar sin esperanza” (10). A este respecto, en la comparativa del pensamiento sartriano y la obra de Beckett, Esslin encuentra una confluencia clara:

La esperanza de salvación sería simplemente un modo de evadirse al sufrimiento y la angustia que surgen al enfrentarse con la realidad de la condición humana. Hay

aquí un paralelismo sorprendente entre la filosofía existencial de Jean-Paul Sartre y la intuición creadora de Beckett . . . Si, para Beckett y Sartre, el hombre tiene el deber de enfrentarse con la condición humana, como un reconocimiento de que las raíces de nuestra existencia están en la nada, y al mismo tiempo la necesidad de crearnos constantemente a nosotros mismos por una serie de sucesivas elecciones, entonces Godot muy bien podría ser una imagen de la “mala fe” sartriana: . . . evadirse de lo que uno es (46).

Lo que hace al individuo libre es entonces el estar advertido sobre tal absurdidad de la existencia: “ESTRAGON: Puesto que estamos prevenidos./ VLADIMIR: Podemos aguardar pacientemente./ ESTRAGON: Ya sabemos a qué atenernos./ VLADIMIR: No tenemos por qué inquietarnos./ ESTRAGON: Sólo hay que esperar./ VLADIMIR: Estamos acostumbrados” (Beckett 1. 58). No obstante, la actitud nihilista de los seres que habitan la obra de Ionesco, Reza y particularmente de Beckett, la cual “retiene su añoranza nostálgica de la verdad y del sentido, aún cuando este último haya dejado un agujero (un hueco con su misma exacta forma) en el centro de dicha obra” (Eagleton 136 – 137), les hace experimentar un hondo vacío espiritual, lo que indica que “el *Angst* es simplemente el reverso de la fe” (Eagleton 129). Ese enorme hueco situado en el centro de la obra de Beckett, el hueco del espíritu en el individuo contemporáneo, es así “el vacío central dejado por la erosión de la teología” (Steiner, *Nostalgia* 15) que han tratado de suplir sin éxito todas las escatologías actuales que Reza satiriza en sus piezas. En *Una comedia española*, el diálogo entre Fernando y Aurelia escenifica el conflicto entre el sentimiento nostálgico de la pérdida de sentido y de la volubilidad repentina de la existencia, de la que habla Fernando, y la conciencia absurda, en la réplica de Aurelia, quien cree que la vida carece de rumbo y significación:

FERNANDO: Me entristece que las cosas tengan tan poca consistencia. El tiempo pasa demasiado rápido; podemos burlarnos de todo. Lo siento, pero yo aún soy de la vieja escuela.

AURELIA: No es de la vieja escuela, Fernando, usted pertenece a una escuela envidiable que supone que la existencia lleva a alguna parte, ha ido a caer en mal sitio, no se sentirá a gusto en nuestra familia (Reza, *Una comedia* 120).

Las obras de estos autores, en las que la verdadera tragedia se produce en la tensión “entre la persistente necesidad de sentido y la lacerante sensación de que éste es ya inalcanzable” (Eagleton 127), más que elaborar una apología del sinsentido, representan el sentimiento del absurdo como añoranza del sentido perdido:

GOLDBERG: ¿Cuándo tenemos la oportunidad, en estos días, en esta época, de encontrarnos con calidez de la verdadera? Una vez en la vida. Hasta hace unos momentos, damas y caballeros, yo, como todos ustedes, me hacía la misma pregunta. ¿Qué pasó con el amor, la bonhomía, la expresión de afecto libre de pudores típica de antaño, que nuestras mamás nos enseñaron en el jardín de infantes? (Pinter, *La fiesta* 2.81).

#### 3.1.4. La nostalgia contemporánea: escatologías seculares

En la contemporaneidad, tras el proceso de secularización, parece extendido el convencimiento de que la fe es un molesto corsé del que el individuo debe zafarse si desea, acaso, salir de la minoría de edad a la que lo ha relegado el institucionalismo religioso, visto como instrumento de sometimiento antes que como casa del espíritu y de las respuestas. Comienza entonces el proceso de deconstrucción, que blandirá lo relativo frente al absoluto: donde hubo unidireccionalidad del sentido, habrá ahora multidireccionalidad, posibilidades casi a conveniencia; la verticalidad

ontológica precedente será ya laxa y horizontal; la oposición a lo uno, se ganará con la defensa de lo diverso y a lo unitario se le opondrá lo fragmentario. No obstante, todas las escatologías inmanentes, incluido el mencionado absurdo existencial, parecen acabar por reconocer un fundamento último existente a pesar de que el ser humano, limitado en su percepción y comprensión de lo real, no pueda llegar a él. Esslin sostiene que lo que escenifica el teatro del absurdo es precisamente la imposibilidad de tal búsqueda:

No existe ninguna contradicción en reconocer las limitaciones de la habilidad del hombre para aprender toda la realidad en un único sistema de valores y reconocer la misteriosa e inefable unidad, más allá de cualquier aprehensión racional, que, una vez experimentada, da la serenidad de mente y la fuerza para encarar la condición humana. Son, de hecho, dos lados de una misma medalla: la experiencia mística de la absoluta diferencia e inefabilidad de la realidad última es la contrapartida religiosa y poética al reconocimiento racional de la limitación de los sentidos y el intelecto humanos que obligan al hombre a explorar el mundo lentamente mediante el método de la prueba y el error. Ambas actitudes están en básica contradicción con sistemas de pensamiento, religioso e ideológico (por ejemplo el marxismo), que tratan de proporcionar respuestas concretas a todas las cuestiones relativas a los fines últimos y a la conducta de cada día (325).

Por ello, nos parece acertado el análisis de Alois Haas cuando sostiene que todo el deconstruccionismo acaba llegando a “un último momento unitario trascendental como condición de posibilidad de una pluralidad y una heterogeneidad radicales” (16). George Steiner, en la radiografía audaz de las mitologías contemporáneas que lleva a cabo en su obra *Nostalgia del absoluto*, se pronuncia en un sentido similar al mostrar cómo dichas cosmologías, el marxismo, el psicoanálisis freudiano, la antropología de Lévi-Strauss así como todas las

variantes del ocultismo, son frustrados esfuerzos por instaurar un nuevo sentido unitario que sirva de explicación total. El teatro de Reza satiriza la confianza actual en algunas de estas mitologías contemporáneas, como la homeopatía o el psicoanálisis, bajo las cuales nos topamos con la honda insatisfacción del individuo de hoy, desencantado con la parcialidad, la dispersión y la falibilidad de estas *soluciones-mosaico*: “IVÁN: Llego a la planta baja, me paro y me digo, alto, nene, no has estado seis años yendo al psicoanalista para terminar cargándote a tu mejor amigo y no has estado seis años yendo al psicoanalista para no darte cuenta de que detrás de esta demencia verbal se oculta un malestar existencial profundo” (Reza, *Arte* 69).

La frustración provoca que cualquier evasión de una realidad sin sentido absoluto sea necesaria, por lo que Steiner señala “que la búsqueda de realidades alternativas mediante el uso de drogas psicodélicas, mediante un abandono de la sociedad de consumo, mediante las manipulaciones del trance y el éxtasis, están directamente relacionadas con el hambre de absoluto es algo obvio” (*Nostalgia* 108). El escapismo que delatan las prácticas que llevan a cabo los personajes de la obra de Reza —unos abusan del alcohol, otros de los tranquilizantes y algunos se refugian en la pompa consumista de la sociedad burguesa— da cuenta de cómo, la ciencia moderna, al contrario de lo que la modernidad profetizaba, no satisfizo la necesidad de explicar el mundo. Steiner culpabiliza de la crisis de sentido contemporánea a la confianza ciega en el positivismo empirista moderno: “fue precisamente la creencia de que las ciencias naturales podrían llenar —en realidad, algo más que llenar— el vacío dejado en el espíritu humano por la decadencia de la religión y el sobrenaturalismo, lo que constituyó una de las fuerzas fundamentales que provocaron esta decadencia” (*Nostalgia* 112). El mejor ejemplo lo encontramos



de nuevo puesto en boca de los personajes que Yasmina Reza hace dialogar en *Tres versiones de la vida*:

HUMBERTO: ¿Cuál sería la teoría del todo? Una teoría unificada de las fuerzas fundamentales. Ahora bien, tendría que concebirse una teoría de todas las interacciones fundamentales, en primer lugar, estaríamos muy lejos de una teoría del todo, no basta con examinar las células de un elefante para conocer su realidad zoológica, Poincaré, ¡habría que eliminar la paradoja cósmica! ¿Cómo captar el mundo *tal y como es*? ¿Cómo abolir la diferencia entre lo real y la representación, la diferencia entre el objeto y la palabra? ¿Cómo se le llama a eso? . . . ¿Cómo, en líneas generales, pensar el mundo sin estar ahí para pensarlo?

ENRIQUE: Paradoja aún más trágica puesto que la objetivación total es el gran fin de la empresa científica.

HUMBERTO: Después de la religión y la filosofía, la ciencia corre detrás de la unidad. ¿Vana persecución o tierra prometida?

ENRIQUE: ¿Quién lo sabe?

SONIA: ¿Cuál es el interés de una teoría unificadora?

HUMBERTO: Buena pregunta. Muy buena pregunta, no creo que haya que hablar de interés sino de carencias. Vivimos con el pesar de un mundo sin separaciones, con la nostalgia de una totalidad perdida, nostalgia acentuada por la fragmentación del mundo causada por la modernidad (3.59-60).

Vemos como las escatologías contemporáneas continúan sirviendo entonces a aquellas funciones que antaño le concernían, exclusivamente, a la religión, pues cumplen con el cometido de ofrecer explicaciones a las realidades no comprobables o cognoscibles —o incluso negar la validez de tales realidades en caso de que no

sean demostrables científicamente, tal y como hace el empirismo— y con el cometido de control y regulación social. Asimismo, la traslación del sentimiento de pertenencia grupal (la solidaridad, la igualdad y la unión entre individuos, que antes proporcionaba la religión) a una escatología inmanente garantizó la aceptación de los grandes metarrelatos modernos hasta que entraron en crisis. La función social que han de cumplir tanto las prácticas propias del ceremonial religioso o las cosmologías de la actualidad es, pues, la misma en esencia: proporcionarle al individuo la sensación de pertenencia a un proyecto que le trasciende y tratar de saciar con ello su ansia de absoluto.

Otra constante en las escatologías contemporáneas es la necesidad de cifrar sus expectativas de redención en base a la antigua idea de paraíso —ahora en su versión inmanente— al que se le continúa concediendo “el carácter de horizonte escatológico de salvación” (Trías, *Diccionario* 136). La diferencia con la escatología religiosa estriba entonces en que ese paraíso anhelado se consumará en el mundo terrenal, como el reino de la libertad marxista. Sin embargo, el paraíso secular continúa siendo representativo como expectativa última, aquella prometida por cualquier proyecto utópico y en cuyo cumplimiento el individuo necesita tener fe — “semejante fe ‘profana’ no es esencialmente diferente de la de fe cristiana” (Haas 72)— para convertirla en *eschaton*, en el motivo primero y último que mueve su voluntad:

La utopía se emparenta con el “síndrome paradisiaco” que se encuentra en las culturas más diversas, en sus mitos, en sus escatologías, en sus visiones milenaristas, etcétera. Este paraíso no está imaginado necesariamente como situado en el más allá puramente espiritual; en muchos casos, está localizado en este mundo, pero está transformado por la fe. La “búsqueda del paraíso terrestre” y la

nostalgia paradisiaca terminaron por ser radicalmente secularizadas por la cultura occidental. Las utopías, así como el mito del progreso indefinido, sólo serían los resultados más notables de esta secularización. Sin embargo, siempre se puede descifrar en ellos la presencia de una nostalgia ancestral (ctd en Aranda 49)<sup>34</sup>.

La “nostalgia ancestral” es inevitable para el espíritu humano —pues siempre “la finitud quiere infinitud; la contingencia, carácter absoluto; el tiempo, eternidad” (Haas 95)— incluso cuando tal paraíso parece perdido, como en *Las sillas*, donde el edén olvidado por el matrimonio de ancianos lo representa la ciudad de París, cuya ubicación y significado nunca logran recordar: “VIEJO: Había un lugar, un tiempo exquisito.../ VIEJA: ¿Tú crees que era un tiempo tan bueno?/ VIEJO: No recuerdo el lugar.../ VIEJA: No te canses la cabeza./ VIEJO: Está demasiado lejos. Ya no puedo... alcanzarlo... ¿Dónde estaba? ¿Y qué era?” (Ionesco, *Las sillas* 151). El individuo del drama absurdo, por inútil que considere su espera, no puede menos que continuar aguardando: “ESTRAGON: Vámonos. /VLADIMIR: No podemos. /ESTRAGON: ¿Por qué? /VLADIMIR: Esperamos a Godot. /ESTRAGON: Es cierto” (Beckett 2.125). Y lo hace, además, aguardando o aventurándose a aproximarse a aquello donde dignidad moral y felicidad serían sólo ya una; a la belleza del absoluto perdido<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Aranda Fraga, Fernando. “La escatología secular contemporánea: ¿retorno a la inmanencia?”. *Davar-Logos*. 2004: 37-55.

<sup>35</sup> *Las sillas*. “VIEJA: La belleza está en los corazones. ¿Comprende usted? Habríamos tenido el placer compartido, la belleza, la eternidad..., la eternidad... ¿Por qué no nos atrevimos? No deseamos lo suficiente y lo hemos perdido todo, todo, todo” (164).

## 3.2. El absurdo en las relaciones humanas

### 3.2.1. El problema de la comunicación: el lenguaje y la poética del silencio

Las posibilidades de la comunicación humana a través de la enunciación y/o la omisión de la palabra son continuamente exploradas por todos estos dramaturgos. El lenguaje es la expresión absurda de la lógica en la que se desarrollan las relaciones humanas; una lógica, claro está, igualmente absurda. El lenguaje resulta falible para todos ellos, pues son continuos los equívocos, las charlas incoherentes, los términos vaciados de pronto de un significado original, ya perdido, o con matices diferenciadores muy sutiles, las interrupciones, las ironías, las anticipaciones —habitualmente desacertadas— al discurso del otro, las suposiciones en la intencionalidad que acompaña a las palabras y hasta los términos inexistentes, dadaístas. Ionesco es, de todos ellos, el exponente más elocuente en el uso de ese lenguaje inútil que cree servir a la comunicación humana. En su obra *Los saludos*<sup>36</sup> es donde evidencia con mayor claridad la inoperancia de las palabras para expresar las emociones. Las relaciones humanas, edificadas en torno a la vacuidad de estos discursos, son siempre superficiales. El resultado de tal acto comunicativo, al igual que sus términos intercambiables y desprovistos de significado real, acaba siendo ridículo<sup>37</sup>. La absurdidad de la

---

<sup>36</sup> Ionesco, Eugène. *Los saludos. Obras completas*. Trad. Luis Echávarri y María Martínez Sierra. Madrid: Aguilar, 1974. 905-910.

<sup>37</sup>*Los saludos*. Escena única: CABALLERO PRIMERO.— (*Entrando y viendo al CABALLERO SEGUNDO y al CABALLERO TERCERO.*) ¡Buenos días, caballeros!/  
CABALLERO SEGUNDO.— (*Entrando y viendo a los CABALLEROS PRIMERO y TERCERO.*) ¡Buenos días, caballeros!/  
CABALLERO TERCERO.— (*Entrando y viendo a los CABALLEROS PRIMERO Y SEGUNDO.*) ¡Buenos días, caballeros!/  
PRIMERO.— (*Al*

palabra se consagra en el cierre de *Las sillas*, donde la paradoja de la falibilidad del lenguaje alcanza tal grado que cuando llega el Orador, aquel elegido precisamente para transmitirle a la humanidad la palabra salvadora, descubrimos que es mudo y que apenas es capaz de emitir algunos sonidos guturales. Lo mismo sucede en *La fiesta de cumpleaños*, donde Stanley, después de la misteriosa visita de Goldberg y MacCann, es incapaz de expresarse: “STANLEY: Ug-gughh... uh-gughhh.../McCANN: ¿Qué opina, señor?/ STANLEY: Caaahhh... caaahhh.../ McCANN: ¡Señor Webber! ¿Qué opina?” (Pinter, *La fiesta* 3.119). Otras veces sucede que los términos, aún aparentemente coherentes, quedan desprovistos del significado inicial. En *Esperando a Godot*, Beckett desmiente con la inmovilidad de sus personajes la intención de unas palabras que ya no expresan las acciones. Estragon amenaza continuamente con marcharse o con suicidarse y nunca llega a hacerlo. Los significantes ya no sirven a los significados: “ESTRAGON: No puedo seguir así./ VLADIMIR: Eso es un decir” (2.154).

La ridiculización del lenguaje en Ionesco, el bloqueo de la capacidad de movilización de la palabra y la austeridad lingüística en Beckett y la vaguedad de

---

SEGUNDO.) Encantado de verle. ¿Cómo está usted?/ SEGUNDO.— (Al PRIMERO.) Bien, gracias. ¿Y usted?/ TERCERO.— (Al PRIMERO.) ¿Cómo está usted?/ PRIMERO.— (Al TERCERO.) Con calor. ¿Y usted? (Al SEGUNDO.) Con frío. ¿Y usted?/ TERCERO.— (Al PRIMERO.) Agradablemente. ¿Y usted?/ SEGUNDO.— (Al TERCERO.) Desagradablemente. ¿Y usted?/ PRIMERO Y SEGUNDO.— (Al TERCERO.) ¿Y usted?/ TERCERO.— Fantásticamente. ¿Y ustedes?/ SEGUNDO.— (Al TERCERO.) Melancólicamente. ¿Y usted?/ PRIMERO.— (Al SEGUNDO.) Matinalmente. ¿Y usted?/ SEGUNDO.— (Al TERCERO.) Crepuscularmente. ¿Y usted?/ TERCERO.— (Al PRIMERO.) Adiposamente. ¿Y usted?/ PRIMERO.— (Al SEGUNDO.) Acéfalamente. ¿Y usted?/ SEGUNDO.— (Al TERCERO.) Agnósticamente. ¿Y usted?/ TERCERO.— (Al PRIMERO.) Anfíbicamente. ¿Y usted? (905).

los términos en Pinter<sup>38</sup> tendrán gran influencia en los diálogos de las piezas de Yasmina Reza, donde son una constante el recurso a la ironía, a la palabra velada, a la mentira y a las verdades a medias. La atención escrupulosa a las intenciones reales que oculta el discurso, percibidas a través del tono y sus matices, raya entonces en lo ridículo y acostumbra a ser el detonante de ese absurdo de lo cotidiano:

MARCOS: Soy muy capaz de exasperarme por el solo hecho de que tú, en esta conversación, me digas: “Lee a Séneca.” ¡Es absurdo!

SERGIO: No, qué va, no es absurdo.

MARCOS: ¿Ah, no?

SERGIO: No, porque has creído percibir...

MARCOS: Yo no he dicho que estuviera exasperado.

SERGIO: Tú has dicho que podrías...

MARCOS: Sí, sí, que podría.

SERGIO: ... que podrías exasperarte, y lo entiendo. Porque en el “Lee a Séneca” has creído percibir suficiencia por mi parte. Tú me dices que te falta sabiduría y yo te contesto: “Lee a Séneca”, ¡es odioso!

MARCOS: ¡Es verdad!

SERGIO: Dicho esto es obvio que te falta sabiduría, porque yo no he dicho “Lee a Séneca” sino “¡Lee a Séneca!”.

MARCOS: Exacto. Exacto.

---

<sup>38</sup> *La fiesta de cumpleaños*. Segundo Acto: “LULU: ¿De qué hablé?/ GOLDBERG: De lo Necesario y lo Posible. Fue un gran éxito. Desde entonces siempre hablo en las bodas” (83).

SERGIO: De hecho, estás perdiendo el sentido del humor, así de fácil.

MARCOS: Probable (Reza, *Arte* 43-44).

En todas sus obras encontramos múltiples ejemplos de los equívocos del lenguaje<sup>39</sup>, la ironía que se cree advertir en el tono<sup>40</sup> y las connotaciones asociadas a las palabras según cómo hayan sido pronunciadas<sup>41</sup>. Las discusiones banales de los personajes de Reza, que se tensan hasta el extremo de lo ridículo son, como las conversaciones delirantes en las piezas de Pinter<sup>42</sup>, “verdaderamente cómicas y terroríficas en su absurdo” (Esslin 217). Pero llegando a ser estúpidas y risibles, ¿por qué producen temor no obstante? Con la respuesta a esta cuestión nos adentramos ya entonces en el verdadero sentido que se oculta, según los dramaturgos del absurdo, tras el sinsentido del lenguaje común. El malentendido no se produce por culpa de una comunicación fallida sino que la comunicación humana es siempre *deliberadamente* inútil, pues ir más allá de las palabras y llegar al otro supone descubrir y saberse descubierto de un modo indeseable. Pinter considera que la

---

<sup>39</sup> *Una comedia española*. “MARIANO: Excelente/ AURELIA: ¡Cómo que excelente! ¡Tiene que ser conmovedor!/ MARIANO: Sí, conmovedor, excelente, es lo mismo./ AURELIA: No, no es lo mismo en absoluto, no tiene nada que ver” (112).

<sup>40</sup> *Tres versiones de la vida*. Acto primero: “INÉS: ¡Humberto, por favor, deja de controlar mi conversación! HUMBERTO: Yo no controlo tu conversación, cariño mío, no había entendido tu pregunta.../ INÉS: La has entendido perfectamente y no iba dirigida a ti, y la has entendido perfectamente, y ese tonito irónico permanentemente aplicado a todo lo que digo como si fuera idiota es insoportable” (30).

<sup>41</sup> *Arte*. Acto único: “MARCOS: El mal viene de más lejos... Viene exactamente de aquel día en que pronunciaste, sin ningún humor, refiriéndote a un objeto de arte, la palabra *deconstrucción*. No es tanto el término “deconstrucción” en sí lo que me sublevó, como la gravedad con la que lo pronunciaste. Dijiste muy en serio, sin distanciamiento alguno, sin un ápice de ironía, *deconstrucción*, tú, mi amigo” (49-50).

<sup>42</sup> *La fiesta de cumpleaños*. Segundo acto: “GOLDBERG: ¿Cuándo llegó a este sitio?/ STANLEY: El año pasado./ GOLDBERG: ¿De dónde vino?/ STANLEY: De otra parte./ GOLDBERG: ¿Por qué vino aquí?/ STANLEY: ¡Me dolían los pies!/ GOLDBERG: ¿Por qué se quedó?/ STANLEY: ¡Me dolía la cabeza!/ GOLDBERG: ¿Tomó algo para eso?/ STANLEY: Sí./ GOLDBERG: ¿Qué?/ STANLEY: ¡Sales de fruta!/ GOLDBERG: ¿Enos o Andrews?/ STANLEY: En... An.../ GOLDBERG: ¿Las revolvió como se debe? ¿Hicieron efervescencia?/ STANLEY: A ver, a ver, espere, usted.../ GOLDBERG: ¿Hicieron efervescencia? ¿Hicieron o no hicieron efervescencia?” (71).

comunicación humana —esa otra; la del silencio tras las palabras—, es la verdaderamente efectiva, si bien es, al mismo tiempo, aterradora:

Yo creo que nos comunicamos sencillamente demasiado bien, en nuestro silencio, en lo que no se dice, y que lo que sucede es una continua evasión, desesperados intentos de retaguardia para resguardarnos dentro de nosotros mismos. La comunicación es algo demasiado alarmante. Entrar en la vida de otro es demasiado alarmante. Desenmascarar ante los otros la pobreza que nos habita por dentro es una posibilidad demasiado temible (“Escribir para teatro” 15).

En la vida diaria se recurre al lenguaje para evadir la realidad, pues llegar a ella implicaría hacerse cargo. Las situaciones comunicativas en las que se omite tal responsabilidad por la aparente razón de un fallo en la comprensión del lenguaje son continuas en todas las obras de estos dramaturgos<sup>43</sup>, si bien especialmente claras en *Esperando a Godot*, donde Estragon parece no entender la pregunta de Vladimir, obviando con ello, en realidad, el interrogante de su conciencia: “VLADIMIR: Uno de los dos ladrones se salvó. (*Pausa.*) Es un porcentaje decente. (*Pausa.*) Gogo.../ ESTRAGON: ¿Qué?/ VLADIMIR: ¿Y si nos arrepintiésemos?/ ESTRAGON: ¿De qué?/ VLADIMIR: Pues... (*Piensa.*) No sería necesario entrar en detalles” (1.15). La dimensión elusiva de este lenguaje absurdo la encontramos en las reflexiones de Wittgenstein, quien considera que la inutilidad para expresar el mundo no es excepcional sino que es en realidad lo propio del lenguaje: “Veo ahora que las expresiones absurdas no lo eran porque yo no hubiera encontrado todavía las correctas, sino que su absurdidad constituye su verdadero carácter. Pues lo que yo pretendía era utilizarlas precisamente para *lograr escapar* del mundo, y esto

---

<sup>43</sup> *La fiesta de cumpleaños*. Segundo acto: “GOLDBERG: ¿Reconoce una fuerza externa?/ STANLEY: ¿Qué?/ GOLDBERG: ¿Reconoce una fuerza externa?/ McCANN: ¡Ésa es la pregunta!/ GOLDBERG: ¿Reconoce una fuerza externa, responsable por usted, sufriendo por usted?/ STANLEY: Es tarde” (37).



significa escapar del lenguaje sensato” (ctd en Haas 24). En esta dirección ha interpretado Claude Maurice la obra de Beckett, donde las palabras son inservibles para hacer ver, como pretenden todos los autores el absurdo, que no podrán nunca expresar lo inefable. Por ello Maurice señala que el escritor “debe emplear toda su astucia en no decir lo que las palabras le hagan decir en contra de su voluntad, sino expresar lo que por su verdadera naturaleza están designadas a decir: la incertidumbre, la contradicción, lo irracional” (ctd en Esslin 29). En este sentido, Terry Eagleton llama la atención sobre el empeño beckettiano por la economía lingüística y la precisión verbal con la que construye el mosaico del sinsentido a través de las expresiones efímeras de un pensamiento fragmentado en búsqueda, no obstante, de lo auténtico. Lo que al crítico literario se le antoja excéntrico de las obras de Beckett es “la meticulosidad con la que esculpe la más pura vacuidad, su enloquecidamente lúcido intento de narrar lo inenarrable. . . Su lenguaje se deshace austeramente de lo no esencial y queda reducido —a tajadas— hasta el hueso. . . La escasez es, quizás, el modo en el que más nos podemos aproximar a la verdad” (137 – 138).

La absurdidad del lenguaje en estas piezas se produce también por el agotamiento que produce haber estado usando desde siempre los mismos términos inservibles que pierden ya por fin cualquier atisbo de coherencia: “VIEJO: Al nuestro y a los suyos./ VIEJA: A lo que.../ VIEJO: Ya se lo he.../ VIEJA: ¿Lo o la?/ VIEJO: Los./ VIEJA: Los papillotes... ¡Quita allá!/ VIEJO: No hay./ VIEJA: ¿Por qué?/ VIEJO: Sí./ VIEJA: No./ VIEJO: En suma./ VIEJA: En suma” (Ionesco, *Las sillas* 166). Y este mismo cansancio se produce al intentar sin éxito, una vez tras otra, la paradoja de comunicar lo incommunicable. Es este el significado del repetido lamento del Viejo en *Las sillas* —“¡Ay, me cuesta tanto expresarme!”

(151)— al que la Vieja replica, justamente, con la creencia esperanzada de que las palabras servirán para expresar y encontrar en ellas el sentido de la vida: “hablando es como se encuentran las ideas, las palabras, y luego a nosotros mismos, en nuestras propias palabras. Y también se encuentra la ciudad, el jardín; tal vez se encuentra todo, y ya no se es huérfano” (151). Consideración que, como hemos visto, todas las obras del absurdo desmienten.

Estos autores confían en llevar la invalidez del lenguaje al extremo para hacer posible, entonces, una lectura entre líneas que revele aquello que el ruido insignificante de las relaciones humanas diarias había querido ocultar. Pinter lo aclara al señalar cómo la terminología manida es capaz de evidenciar por su propio deterioro la importancia de aquello que no puede ser dicho:

Las ideas interminablemente repetidas y permutadas se vuelven insípidas, trilladas, insignificantes . . . somos inexpresivos, dejando ver poco, poco confiables, elusivos, evasivos, obstructivos, renuentes. Pero es de estos atributos que emerge un lenguaje. Un lenguaje, repito, donde, debajo de lo que se dice se está diciendo otra cosa (“Escribir para teatro” 13).

El objetivo es aproximarse a lo que trata de camuflar el discurso, algo que en las obras de Ionesco es, según Pinter, la nada misma: “cuando el silencio real acaece aún nos quedamos en medio del eco pero estamos más cerca de la desnudez” (“Escribir para teatro” 13). El eco, ese sonido que va muriendo para ir dejando paso al silencio, recorre la última parte de *Las sillas*. Según se acerca el final paradójico en el que la propia nada se hace audible y visible a través, precisamente, del silencio y de la ausencia, el eco que se entremezcla en los diálogos de los personajes es cada vez más frecuente. Cuando la palabra se agota, el eco anticipa el silencio, ese sonido de lo que ya no existe.

Las limitaciones del lenguaje frente a la vida que no puede ser dicha para el ser humano, capaz de *nombrar* las cosas pero no de *decirlas* —ya que no existe entre ὄνομα y λόγος una equivalencia—, hacen entonces que la ausencia de palabras sea también una forma de lenguaje. Encontramos un claro ejemplo en las acotaciones de *Arte*, donde la falta de discurso equivale a la irrupción de lo emocional: “larga pausa en la que los sentimientos se traducen sin palabras” (Reza, *Arte* 14). Este es el sentido de la poética del silencio de los dramaturgos del absurdo, quienes quieren que el espectador aprenda a escuchar aquello que no puede oírse. El silencio es la plenitud del absoluto inexpresable e inaprensible, como el Viejo de *Las sillas* nos aclara: “a veces me despierto en medio de un silencio absoluto. Es la esfera. Nada falta. Su forma puede desaparecer súbitamente. Hay agujeros por los que se me escapa” (176). En esta pieza, cuyo tema principal es esa nada, la dialéctica de la presencia y de la ausencia en el espacio escénico es el equivalente a la relación entre el lenguaje y el silencio en el paisaje sonoro de la realidad social. Lo absurdo es lo visible y lo audible. Lo verdadero es lo invisible. Absurdos son los personajes reales que entran y salen del escenario y que paradójicamente se revisten de mayor irrealidad que aquellos otros, invisibles, a los que el espectador supone sentados en las sillas vacías y que son los auténticamente reales. Su ausencia es entonces el lenguaje del vacío y el propio vacío es la evidencia de la verdad: aquello que la cháchara incoherente y diaria de los individuos no deja escuchar. Tras el ruido vano de sus discursos sin propósito, como en el juego semiótico de la presencia y de la ausencia, se oculta el vacío, la nada como verdad, de la que el silencio es el lenguaje que debemos escuchar. El actor que interpreta a Fernando en la obra española de *Una comedia española* aclara la importancia de lo *no-dicho* en escena: “Olmo Panero ha cruzado los Pirineos para decirnos que las palabras son paréntesis

entre silencios” (Reza, *Una comedia* 90). En el continuo juego de lo presente y lo ausente en la dramaturgia del absurdo, el lenguaje es el disfraz de la nada en el discurso, del mismo modo que el decorado es el atrezo del alma en el proscenio. Todos estos autores desnudan también entonces sus escenarios para desnudar sus personajes.

### 3.2.2. El vacío: desnudo escénico y desnudo emocional

La sencillez del decorado, constante en todas las piezas del teatro del absurdo, es heredera de los postulados de Copeau<sup>44</sup>, los cuales permitieron, a principios del siglo XX, la renovación del espacio escénico mediante el abandono del mecanicismo accesorio: “conceder a la tela, al cartón pintado o a la disposición de las luces un lugar que no les corresponde; es terminar, bajo una forma cualquiera, en el truco mecánico. Antiguos o modernos los repudiamos todos. Buena o mala, rudimentaria o perfeccionada, artificial o realista, tenemos la intención de negar la importancia de toda maquinaria . . . Que desaparezcan los otros prestigios, y para la obra nueva que se nos dé un tablado desnudo” (Copeau et al. 97-98). La austeridad del atrezo que comparten todos estos autores permite concentrar el drama en el desarrollo de lo móvil y cambiante —el gesto, la intensificación del suceso, la palabra absurda—, en aquello que es efímero y cuyos efectos repercuten no obstante cuando ya se ha ido, dejando en el espectador la sensación inquietante de que lo único permanente es la nada. Incluso la acción es a veces una convulsión vacua, como en *Las sillas*, donde en el momento de mayor intensidad dramática el escenario está vacío y lleno, no obstante, de movimiento. La propia nada se agita: “se oyen las olas, las barcas, las llamadas ininterrumpidas. El movimiento llega a su

---

<sup>44</sup> Copeau, Jacques et al., “Puesta en escena y decoración escénica”. Investigaciones sobre el espacio escénico. Trad. Agustín García Tirado, Juan Antonio Hormigón y Rosa Vicente. Madrid: Comunicación 4, 1970. 96-98.

intensidad culminante. Las puertas se abren y se cierran sin interrupción” (Ionesco, *Las sillas* 172). El vacío escenifica la desnudez de la existencia. La muestra más clara la encontramos en *Esperando a Godot*, donde lo perenne es la sensación de ausencia: “VLADIMIR: ¿Y dónde crees tú que estuvimos ayer noche?/ ESTRAGON: No sé. En otra parte. En otro compartimento. El vacío no falta” (Beckett 2.105).

La invalidez del atrezzo, como la palabra inútil de los personajes, es llevada a sus últimas consecuencias para conseguir que la carencia hable por sí misma. En esta dirección de análisis, el teórico Oskar Schlemmer<sup>45</sup> interpreta la abstracción escénica como la separación de las partes de la totalidad existente para conducir las al absurdo y empujarlas hasta sus aspectos extremos o también para esbozar una nueva totalidad a través de la síntesis (Schlemmer, Copeau et al. 145). Esto explica la lectura que efectúa Martin Esslin de la economía de la expresión escénica en el teatro de Beckett, el cual considera basado en el método polifónico: aquel que elabora una estructura de proposiciones e imágenes que han de ser aprendidas en su totalidad (Esslin 29). Para representar la desnudez existencial y emocional el método empleado es siempre el minimalismo formal. Las referencias a esta austeridad necesaria en la escena son continuas en la obra de Reza: “Noche. Un salón. Lo más abstracto posible. Sin paredes ni puertas, como si fuese cielo abierto. Lo que cuenta es la idea de salón” (Reza, *Tres versiones* 13). Esto le permite a la autora francesa concentrar la fuerza expresiva de lo escénico en el pequeño detalle cambiante. Un buen ejemplo es el decorado de *Arte* en el que, al igual que en *Esperando a Godot* donde el paso del tiempo sólo se advierte por las modificaciones

---

<sup>45</sup> Copeau, Jacques et al., “Ser humano y representación”. Investigaciones sobre el espacio escénico. Trad. Agustín García Tirado, Juan Antonio Hormigón y Rosa Vicente. Madrid: Comunicación 4, 1970. 145-158.

mínimas del único árbol del escenario, la traslación de un espacio a otro se indica sólo por el cambio de la obra pictórica expuesta en la pared y que es, al mismo tiempo, símbolo de la naturaleza emotiva de cada uno de los tres personajes (el esnobismo de Sergio lo representa el cuadro abstracto que origina el conflicto de la pieza, el clasicismo de Marcos la obra figurativa de su salón y la simpleza de Iván el cuadro del que sólo se dice que es un “bodrio”).

Si bien en la obra de Beckett e Ionesco la desnudez deja al descubierto un conflicto existencial —“EL SEÑOR GORDO: Estos muros desnudos me pesan porque no tienen peso” (Ionesco, *El cuadro* 853)<sup>46</sup>—, en el absurdo de lo cotidiano de Reza la desnudez escénica busca desenmascarar la auténtica naturaleza del drama emocional que se ha desatado. El objetivo es sustraer las identidades verdaderas que se tratan de ocultar diariamente tras la impostura de la máscara social. Tal interpretación es posible si tenemos en cuenta la lectura psicoanalítica que Ubersfeld realiza del espacio escénico como “lugar de ceremonia” (112):

El espacio escénico puede presentárenos también como un vasto campo donde se enfrentan las fuerzas psíquicas del Yo. En este caso, la escena es comparable a un coto cerrado en el que se enfrentan los elementos del Yo dividido, estratificado. El segundo tópico de Yo puede ser considerado como una especie de modelo que permite la lectura del espacio escénico como lugar de conflictos internos cuyas “instancias” (el Ego, el super-ego, el Otro) serían desempeñadas por los personajes principales. El escenario representaría aquí el “otro escenario” freudiano (120).

La misma lógica psicoanalítica es la que explica, a su vez, como veremos a continuación, de qué modo la identificación del espectador en el teatro del absurdo

---

<sup>46</sup> Ionesco, Eugène. *El cuadro. Obras completas*. Trad. Luis Echávarri y María Martínez Sierra. Madrid: Aguilar, 1974. 846-890.

permite la carcajada liberadora y transformadora que minimiza la ansiedad a la que el drama le ha expuesto.

### 3.2.3. Lo tragicómico: absurdo y catarsis

Las delirantes situaciones a las que nos enfrentan las piezas analizadas en la intensificación del conflicto oscilan, como la vida, entre lo cómico y lo trágico, no pudiendo ser en ningún momento lo uno sin lo otro. El propio absurdo se define entonces por ser a la vez horripilantemente cómico y desternillantemente trágico. Con independencia de la escenificación del sinsentido —ya sea a través de elementos inverosímiles, como en Ionesco y Beckett, o próximos a la cotidianidad, como en Pinter y Reza—, el drama absurdo se inspira siempre en las relaciones humanas, pues la existencia misma contiene ya dicha polaridad de la tragicomedia. Esslin señala así que Pinter, como Ionesco, “observa el absurdo de la vida como algo fundamentalmente, y hasta cierto punto, divertido” (220). La comicidad que emana del malentendido ridículo de las relaciones diarias es un tema central en la obra de Pinter y de Reza<sup>47</sup>. Josep María Flotats, quien prologa *Arte* en su edición española, avanza cómo lo risible procede continuamente de los detalles insignificantes y comunes: “La desproporción entre la causa y el efecto, en la discusión, provoca una serie de altercados violentos que producen finalmente risa. Una risa que surge constantemente de nimiedades. . . y esas nimiedades son las que

---

<sup>47</sup> *Tres versiones de la vida*. Acto primero: “ENRIQUE: ¡A dormir!/ SONIA: Cuanto más le grites, más se excita./ ENRIQUE: No nos vamos a pasar toda la noche oyéndole lloriquear. No entiendo esta rigidez. ¿Qué cambia una manzanita en nuestra vida?/ SONIA: Si cedemos en la manzana, sabrá que podemos ceder en todo./ ENRIQUE: Pues le decimos que cedemos en lo de la manzana esta noche como excepción, solo por esta noche, por cortesía y porque estamos cansados de oírle lloriquear./ SONIA: ¡Para nada porque estemos cansados de oírle lloriquear!/ ENRIQUE: No, claro, eso es lo que quería decir, que no cederemos más de ahora en adelante, sobre todo si lloriquea ante la más mínima contradicción, eso sólo haría que nos pusiéramos más duros./ SONIA: Decirle que estamos cansados de oírle lloriquear es la peor frase que se te podía ocurrir. Es increíble que puedas formular semejante frase./ ENRIQUE: Estamos cansados de oírle lloriquear en el sentido genérico del término. Estamos hartos de oírle lloriquear de manera general./ SONIA: De ahí la manzana entera./ ENRIQUE: De ahí la manzana, de ahí la última manzana como excepción” (15).

hacen que todo se altere y acaben con toda posibilidad de comunicación” (Reza, *Arte* 7-8).

No obstante, la escena absurda reta siempre al espectador a intuir en ella la propia precariedad de la existencia, circunstancia universal que nadie puede eludir. En la dramaturgia de estos autores todos los personajes comparten la condición absurda, sin que ningún personaje positivo irrumpa para desmentirla. El absurdo es inclusivo, nos recuerda que nadie ni nada se escapa de él. Ante la angustia de tal evidencia, se precipita la risa irónica del espectador que, como bien analiza Bravo Castillo en su estudio de la risa en el teatro de Ionesco<sup>48</sup>, es: “una risa paradójica que surge de lo penoso, de lo insostenible que acompaña a la lucidez” (37). Lo cómico y lo trágico, la risa y el llanto, finalmente fusionados, conducen indivisible e irremediabilmente a la desesperación que el espectador experimenta al sentirse aludido. La risa es entonces la liberación que permite al individuo sobrellevar el absurdo tras haberse hecho consciente de él. Freud aclara el motivo de este efecto sanador conseguido con la escenificación del *non sense*, el cual “tiene sus raíces en el sentimiento de liberación que experimentamos cuando somos capaces de abandonar la camisa de fuerza de la lógica” (ctd en Esslin 253). Por otra parte, Bravo Castillo señala que el psicoanalista austriaco demostró también que “la risa evita un excesivo gasto de energía libidinal (dolor o simpatía). Es una medida de economía, un estallido nervioso, un reflejo que acaece fuera de toda racionalización protectora o de participación afectiva” (41). Ionesco sintetiza el porqué de tal liberación transformadora con claridad: “ser consciente del horror y reírse de él es dominarlo” (ctd en Esslin 150). En este instante la carcajada es catarsis, pues del

---

<sup>48</sup> Bravo Castillo, Juan. “Función de la risa en el teatro de Ionesco”. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*. 1989: 37-46.



reconocimiento de la limitación brota el alivio: “el encararse con la inhabilidad del hombre por comprender el significado del universo al reconocer la total trascendencia de la Divinidad . . . los grandes místicos experimentan un sentimiento de regocijo y liberación. . . expresión de las mismas tendencias que explican el éxito del Teatro del Absurdo” (Esslin 324-325).

Esslin considera entonces la obra de Beckett, en la cual se pone de manifiesto la dispersión inherente a lo humano, una catarsis equivalente a la terapia psicoanalítica. Del mismo modo, el humor es fundamental en la dramaturgia de Yasmina Reza para aceptar y sobreponerse al ridículo de la vida diaria; pues permite mitigar el dramatismo de las “preocupaciones absurdas”<sup>49</sup>, reconciliarse con uno mismo y con el otro cuando se advierte lo disparatado<sup>50</sup> y vencer, en definitiva, cualquier situación de la que no se entiende el porqué: “MARCOS: ¡Ríe..., hombre ríe! ¡Es alucinante que te hayas comprado este cuadro!” (Reza, *Arte* 17). En este sentido, la risa en la obra de la escritora parisina contiene también un componente catárquico.

#### 3.2.4. El sometimiento a la convención

En estas piezas, ninguno de los personajes es libre. Todos ellos están atados a una autoridad que les retiene y condiciona sus acciones más allá de su voluntad. La naturaleza de tal autoridad adquiere sin embargo matices diferenciales en cada obra. En *Esperando a Godot*, la necesidad de continuar aguardando la llegada prometida retiene a Estragon, quien, aparentemente libre en sus movimientos,

---

<sup>49</sup> *Arte*. Acto único: “IVÁN: Yo estaba dispuesto a pasar una velada relajada después de toda una semana de preocupaciones absurdas, reencontrar a mis dos mejores amigos, ir al cine, reír, desdramatizar...” (91).

<sup>50</sup> *Arte*. Acto único: “MARCOS: ¿No sabes qué es la deconstrucción?... Pregúntaselo a Sergio, domina muy bien el tema... (*A SERGIO*.) Para hacerme comprender un cuadro absurdo, has ido a buscar tu terminología en el registro de obras públicas... ¡Ah!, sonrías, ves, cuando sonrías así, recobro la esperanza, qué imbécil...” (86).

anhela marcharse del lugar o incluso suicidarse con tal de revertir su condena eterna pero el imperativo de permanecer por si finalmente Godot apareciese lo mantiene en la esclavitud de la espera. Lucky es en esta obra el personaje en el cual la falta de libertad se hace más evidente. Atado por una correa, obedece las órdenes de su amo, Pozzo. Una animalización del sometimiento a la autoridad que encontramos también en *Las sillas* de Ionesco cuando, a la llegada del rey, el viejo y la vieja se comportan como perros: “VIEJO: Vuestro servidor, vuestro esclavo, vuestro perro, ¡guau, guau!, vuestro perro, Majestad./VIEJA (*Lanza fuertemente ladridos.*): Guau..., guau..., guau...” (178). La representación de la sumisión se vuelve más sutil en *La fiesta de cumpleaños*, donde lo que se le muestra al espectador son las consecuencias de la desobediencia social. Stanley encarna la figura del disidente, aislado en una remota pensión en la que espera que no le encuentren los guardianes del orden, Goldberg y McCann, quienes finalmente llegan para hacer una misteriosa visita, tras la cual Stanley quedará convertido en un pelele, un ser incapaz de pensar ni comunicarse y, por tanto, inofensivo ya en lo que al mantenimiento del equilibrio social se refiere<sup>51</sup>. En el teatro de Reza, todos los personajes se someten mecánicamente a algún tipo de imperativo, siempre representativo de las características específicas del modo de vivir contemporáneo. En *Arte*, a Iván le resultan ajenas todas las decisiones que ha tomado, como si la secuencialidad habitual de los acontecimientos vitales que dicta la sociedad, esperables en la existencia de cada individuo, hubiese tenido la palabra en su lugar: “He entrado en el orden lógico de las cosas, boda, hijos, muerte. Papelería. ¿Qué me puede suceder?” (73). El convencionalismo social, en sus preocupaciones

---

<sup>51</sup> *La fiesta de cumpleaños*. Tercer acto: “GOLDBERG: Vas a ser reorientado./ McCANN: Vas a ser rico./ GOLDBERG: Vas a ser ajustado./ McCANN: Vas a ser nuestra alegría y nuestro orgullo./ GOLDBERG: Vas a ser un mensch./ McCANN: Vas a ser un éxito./ GOLDBERG: Vas a estar integrado” (117).

nimias y absurdas, lo arrastra con una fuerza ante la cual él reconoce entregarse por cansancio<sup>52</sup>. Sometidos inevitablemente a una autoridad superior, los personajes se resignan. Mostrar la conformidad al adscribirse a la norma es una obligación y si el resultado no es satisfactorio para el individuo la única opción que le queda es actuar con indiferencia:

IVÁN: Claro que no estaría contento. No estaría contento; pero, en general, no soy un chico que pueda decir a menudo: “Estoy contento.” Intento recordar... Intento recordar un acontecimiento del que pueda decir: “De eso estoy contento...”. ¿Estás contento de casarte?, me dijo un día mi madre tontamente, ¿no te hace feliz el hecho de casarte? Seguramente, seguramente mamá... ¿Cómo que seguramente? O se está contento o no se está contento. ¿Qué significa seguramente? (Reza, *Arte* 39)

La infelicidad es entonces un tabú, todos se ven obligados a repetir, con falso convencimiento, ese “estoy contento”: “VLADIMIR: Dilo, aunque no sea cierto./ ESTRAGON: ¿Qué debo decir?/ VLADIMIR: Di: estoy contento./ ESTRAGON: Estoy contento./ VLADIMIR: Estamos contentos./ ESTRAGON: Estamos contentos. (*Silencio.*) ¿Y qué hacemos ahora que estamos contentos?/ VLADIMIR: Esperamos a Godot” (Beckett 2.96). La alegría ficticia se expresa así con términos igualmente vacuos: “CABALLERO PRIMERO: Nos va maravillosamente; ¡nos va ionescamente!” (Ionesco, *Los saludos* 910). Las emociones artificiales fluctúan absurdamente, inmotivadas, al igual que los sentimientos que experimentan los personajes: “ENRIQUE: Ya lo ve. Pasar de una alegría absurda a una melancolía igual de absurda. No se fundamenta en nada” (Reza, *Tres versiones* 3.67).

---

<sup>52</sup> *Arte*. Acto único: “IVÁN: Superdramático, problema insoluble, dramático, las dos consuegras quieren figurar en la participación de boda. Catalina adora a su madrastra, que casi la ha criado, quiere que conste en la participación, lo quiere pero la madrastra no concibe, y es normal, la madre murió, no figurar al lado del padre . . . Catalina se puso histérica, argumentando que eso era una bofetada para sus padres que pagaban a precio de oro la recepción, y de manera especial para su madrastra, que se había sacrificado tanto por ella aun sin ser su hija, terminé por dejarme convencer, totalmente en contra de mi voluntad, por agotamiento, acepto” (51-52).

La inestabilidad emocional de estos personajes procede de la imposibilidad de encontrar satisfacción en los fines insignificantes que la sociedad contemporánea obliga a perseguir<sup>53</sup>. Tal sociedad está sujeta a las leyes de la competitividad<sup>54</sup> y del éxito<sup>55</sup>, propias de la lógica de mercado y del empirismo racionalista, a las que se someten las vidas de los individuos y por las que se rigen todos los ámbitos: el personal<sup>56</sup>, el profesional<sup>57</sup> y el artístico<sup>58</sup>. Cualquier producto tiene un valor que determina el mercado, incluso las relaciones humanas que son también ya una mercancía con la que se puede negociar para conseguir tratos de favor y ascender en la escala social<sup>59</sup>. El valor es el precio. El triunfo de un individuo en la vida se define por el prestigio de la posición social que ocupa, la cual es proporcional al volumen de las ganancias que le brinda su profesión: “MARCOS: Mi amigo Sergio es amigo mío desde hace tiempo. Es un muchacho que ha triunfado, es médico

---

<sup>53</sup> *Tres versiones de la vida*. Tercer acto: “SONIA: Enrique quiere que las cosas lleguen y que no lleguen. Él quiere a la vez triunfar y no triunfar, ser alguien y no ser nadie. Ser usted, Humberto, y ser un fracasado, quiere que le ayuden y que le rechacen. Así es Enrique, Humberto, un hombre que pasa de la alegría a la melancolía y de la melancolía a la alegría, que de repente se emociona, se levanta de buen humor y se emociona y cree que la vida está llena de promesas y se ve con el Premio Russell o el Nobel, adopta un aspecto de conspirador excitado, y sin razón alguna, de golpe, se agobia, se paraliza, y, en lugar de la impaciencia, la duda y la incertidumbre, y, en lugar del deseo, la duda y la inmensa incertidumbre, la gente está más o menos preparada para la vida...” (68).

<sup>54</sup> *Tres versiones de la vida*. Acto primero: “HUMBERTO: En un sistema competitivo, lo que cuenta no es tener buenas ideas sino ganar la partida. Ya puede ir diciéndole adiós a su ascenso” (33).

<sup>55</sup> *Una comedia española*. “FERNANDO: La gente como yo aprecia el éxito, ¿sabe?, lo consideramos como una gratificación; aunque nos hagamos mayores, nunca queremos perder la partida . . . Yo veo éxito y consuelo a la vez, éxito y consuelo mezclados, ser reconocido por lo que uno ha querido ser hace que el mundo sea menos hostil, a lo mejor digo una tontería pero no puedo estar equivocado si siento que soy feliz, aunque no sea por una gran cosa, aunque sea por una victoria minúscula, pero que, sin embargo, es una victoria sobre la oscuridad, sobre la inutilidad, sobre el tiempo que pasa y nos arroja a la nada” (24. 122-123).

<sup>56</sup> *Arte*. Acto único: “IVÁN: La expresión “periodo de prueba” aplicada a nuestra amistad provocó en mí un seísmo incontrolable y absurdo. En realidad, ya no soporto ningún discurso racional, todo lo que ha hecho que el mundo sea mundo, todo lo que ha sido bello y grande en este mundo, no ha nacido nunca de un discurso racional” (101).

<sup>57</sup> *Las sillas*. Acto único: “VIEJA: “¡Sí, eres ciertamente un gran sabio! Tienes mucho talento, querido. Habrías podido ser presidente jefe, rey jefe, doctor jefe y hasta mariscal jefe si hubieras querido, si hubieras tenido un poco de ambición en la vida” (145).

<sup>58</sup> *Arte*. Acto único: “MARCOS: Antrios. ¿Lo conoces?/ IVÁN: No. ¿Se cotiza?/ MARCOS: ¡Sabía que me lo ibas a preguntar!/ IVÁN: Lógico.../ MARCOS: No, no es lógico.../ IVÁN: Claro que es lógico, me pides que adivine el precio, y sabes perfectamente que el precio está en función de la fama del pintor...” (23).

<sup>59</sup> *Tres versiones de la vida*. Acto primero: “HUMBERTO: Inés, nos importa un bledo esta gente, él no ha publicado nada en tres años, necesita mi apoyo para ascender a director de investigación. Llegues con una media rota o no, nos harán reverencias” (19).

dermatólogo y ama el arte” (Reza, *Arte* 13). La capacidad de consumo es, por tanto, indicativa de la posición social, lo cual explica la ansiedad por la compra continua de objetos que, al mismo tiempo, sirve de distracción banal en una época en la que no existen ambiciones de mayor trascendencia<sup>60</sup>. El sociólogo Gilles Lipovetsky explica, en la compilación de ensayos *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*<sup>61</sup>, cómo la época actual, era del lujo globalizado y financiado por el márketing, “contempla el triunfo del culto a las marcas y a los bienes preciosos” (57) como valor de diferenciación social. En el mismo volumen, Elyette Roux, en una aproximación al lujo de los años ochenta como significativo de la identidad, señala cómo este fue propiciado por “un sistema de lucha y de carrera-persecución por el monopolio de los emblemas de clase, donde la apropiación de bienes de lujo les confiere una rareza, al tiempo que una legitimidad que los convierte en el símbolo por excelencia de la excelencia” (139-140). En esta lógica contemporánea que recoge la dramaturgia del absurdo, el artículo de lujo por antonomasia es la obra de arte, cuyo valor, más allá de lo estético, está fijado en función de su precio en el mercado:

EL PINTOR: Primero, eche una ojeada al cuadro; en seguida, me dirá si puede interesarle... eso es... Lo primero es que le guste.

EL SEÑOR GORDO (*Se levanta, se dirige hacia el PINTOR, vuelve a sentarse.*): No puede interesarme sino dentro de ciertos límites financieros; es un principio, amigo mío, créame, no es más que un principio (Ionesco, *El cuadro* 856).

---

<sup>60</sup> *Una comedia española*. “FERNANDO: Me apetece gastar dinero, estoy harto de pajaritos, necesitamos ruido, coches, escaparates.../PILAR: Me duelen los pies./FERNANDO: Compremos zapatos” (26. 128).

<sup>61</sup> Lipovetsky, Gilles y Elyette Roux. *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Trad. Rosa Alapont. Barcelona: Anagrama, 2004.

En *Arte*, el detonante del conflicto que estalla entre tres amigos —Marcos, Sergio e Iván— es, precisamente, el hecho de que Sergio se gasta una gran suma de dinero en la adquisición de una pintura conceptual<sup>62</sup>. Marcos —el personaje que más recela de las nuevas idolatrías y al que Sergio define como un nostálgico “de los felices viejos tiempos” (Reza, *Arte* 16)— considera tal acto como un esnobismo inadmisibile: “que Sergio se haya comprado ese cuadro me supera, me inquieta, me provoca una angustia indefinida” (Reza, *Arte* 18). El desasosiego de Marcos es la voz de la conciencia del absurdo que reclama lucidez ante el hecho de que la existencia no ha de tener ningún sentido<sup>63</sup>. Condena, por tanto, que sus coetáneos se empeñen en sacralizar el arte y buscar en él a los dioses perdidos: “MARCOS: Dices el artista como una..., como una entidad intocable. El artista... Una especie de divinidad.../ SERGIO: (*Se ríe.*) Es que, para mí, ¡es una divinidad! ¡No creerás que iba a dilapidar esa fortuna en un vulgar mortal!” (Reza, *Arte* 47-48). En *El cuadro*, Ionesco desmiente, a su vez, la dimensión trascendente del arte y de la propia vida: “EL SEÑOR GORDO.— ¡Ay, el arte es largo, la vida es breve!/ ALICIA.— (*Dando vueltas por el escenario, cojeando.*) El arte es el opio del pueblo. La vida también” (880).

En la sociedad de clases, el status puede comprarse y la obra de arte constituye una de las mercancías cuya posesión concede el acceso a un determinado grupo<sup>64</sup>. Ante las exigencias del capitalismo, el antiguo humanismo

---

<sup>62</sup> *Arte*. Acto único: “MARCOS: Sergio, ¿no habrás pagado cinco millones de pesetas por este cuadro?/ SERGIO: Chico, es el precio. ¡Es un ANTRIOS!/ MARCOS: ¡No habrás pagado cinco millones de pesetas por este cuadro!/ SERGIO: Sabía que no lo apreciarías” (15).

<sup>63</sup> *Arte*. Acto único: “SERGIO: ¿Qué estás comiendo?/ MARCOS: Ignatia./ SERGIO: Ahora crees en la homeopatía./ MARCOS: No creo en nada” (45).

<sup>64</sup> *Arte*. Acto único: “MARCOS: Por ese precio no formas parte de nada. Pero él cree que sí” (26).

queda relegado a una crítica irónica en *Las sillas*<sup>65</sup> o a un conflicto irresoluble en *Una comedia española*: “FERNANDO: Para mí, que procedo de otro universo, un universo literario y filosófico, el problema es: frente a los nuevos imperativos de rentabilidad y de productividad, ¿cómo casar esta herencia con mi actividad concreta? ¿Cómo seguir siendo un humanista?” (Reza, *Una comedia* 76). La superficialidad de las relaciones humanas en la dramaturgia de la autora parisina hace ver que la insatisfacción es lo único permanente en el modelo de vida contemporáneo. En este sentido, la frivolidad en el teatro de Reza es reivindicativa. El sometimiento a la norma se nos presenta, además, como inevitable. Aunque rebata un sistema de valores que considera absurdo, Marcos, como Stanley en *La fiesta de cumpleaños*, no puede huir del tiempo en el que le ha tocado vivir y su rechazo es, además, representativo del sentir de la era contemporánea, en la que la ausencia de certezas genera un malestar perpetuo<sup>66</sup>. De este modo, al juicio de Marcos, que su amigo Sergio compre un cuadro en blanco sin ningún significado es un tan absurdo como poético:

MARCOS: He reflexionado y he cambiado mi punto de vista. El otro día, conduciendo por Madrid, pensaba en ti y me dije: ¿A ver si finalmente lo que ha hecho Sergio no es nada más ni nada menos que un auténtico acto poético?... ¿Entregarse con tanta incoherencia a la adquisición de este cuadro no es un acto altamente poético? (Reza, *Arte* 42).

---

<sup>65</sup> *Las sillas*. Acto único: EL SEÑOR GORDO: Y he aquí, al fin y al cabo, por qué los hombres pueden entenderse. No hay comunidad que pueda fundarse si no existe identidad de meta. Ese es el principio de todo humanismo./ EL PINTOR.: El humanismo es una gran cosa./ EL SEÑOR GORDO: Sí... Claro está, procede de lo humano. ¡Y lo humano es lo que hace al hombre! (*El PINTOR y el SEÑOR GORDO permanecen unos instantes, soñadores.*)” (851).

<sup>66</sup> *Arte*. Acto único: “SERGIO: Iván es representativo de una cierta manera de vivir, de pensar, que es totalmente contemporánea. Como tú, por cierto. Perdona, pero tú eres un hombre típicamente de tu tiempo. Y en realidad cuanto más desees no serlo, más lo eres./ MARCOS: Entonces, todo va bien. ¿Dónde está el problema?/ SERGIO: El problema es únicamente tuyo, que basas tu pundonor en querer excluirte del círculo humano. Y no lo consigues. Lo mismo sucede con las arenas movedizas: cuanto más intentas salir, más te hundes” (66).

El mismo tipo de acatamiento ilógico de la convención e incoherencia idéntica a la de aquellos que, como Camus en *El mito de Sísifo*, creen que la vida no tiene sentido alguno y de todos modos apuestan por ella. En todas estas obras, lo absurdo no es la existencia sino el modo de vivirla. La vida no es absurda por sí misma sino que es el individuo el que viviendo *absurdamente* hace que lo sea.

#### 3.2.4.1. Rutina, distracción y tedio existencial

Las relaciones que los personajes de estas obras mantienen con los demás son mecánicas y miméticas. La adscripción obligada al convencionalismo provoca que su forma de estar en el mundo se automatice y que las diferencias entre un individuo y otro queden neutralizadas por la interiorización de un paradigma vital que les preexiste. Reproducen, por tanto, una doble absurdidad: la existencial, en su “inconsciencia de las realidades fundamentales” (Esslin 302) y la cotidiana, en su interacción con el prójimo y en sus ocupaciones rutinarias. Pinter deja clara la preocupación por reflejar tal problemática en sus obras, donde trata de “hacer reconocible esta realidad de lo absurdo de cuanto emprendemos, cómo nos comportamos, cómo hablamos” (ctd en Esslin 220). En las piezas de Reza, esta creencia de que las acciones de los individuos son inmotivadas la encontramos en las declaraciones de Mariano en *Una comedia española*:

Fernando, ¿sabe usted por qué no le despiden? No me refiero a usted sino a sus colegas de profesión. ¿Sabe usted por qué le mantienen en su puesto cuando usted es revocable como todo el mundo? Por la inercia. Los hombres se dejan llevar por la inercia. Usted debe su perdurabilidad no a la satisfacción, sino a la inercia de los hombres. Por eso son ustedes mediocres y cobardes. Tendría que reflexionar sobre esta postura existencial. Dejarse llevar por la inercia (Reza, *Una comedia* 99).



Atrapado en una existencia que carece de contenido y dirección<sup>67</sup>, el ser humano repite diariamente las mismas acciones vacías: “ESTRAGON: Eso es, ya recuerdo, anoche estuvimos charlando sobre naderías. Hace medio siglo que hacemos lo mismo” (Beckett 2.106). En *Las sillas* de Ionesco, el viejo protesta cuando su esposa quiere que vuelva a relatar la misma historia: “¡Otra vez eso! Me pides siempre lo mismo. “Entonces, lle...”. Es monótono. Desde hace setenta y cinco años que estamos casados, todas las noches, absolutamente todas las noches, me haces contar la misma aventura, me haces imitar a los mismos personajes, los mismos meses... Siempre igual.” (146). El tiempo pasa sin que se produzcan cambios: “ESTRAGON: No ocurre nada, nadie viene, nadie se va. Es terrible” (Beckett 1.66). Las vidas de todos estos personajes están sumidas en la misma rutina insoportable; lo constata el actor que imita a Fernando en *Una comedia española* cuando deja el mundo del teatro, que le permite ser otro, y ha de regresar a la realidad: “a veces, cuando abandonas a un personaje y todo lo que le rodea, sientes mayor nostalgia que si hubieses abandonado un lugar real. La vida real es monótona y vacía” (Reza, *Una comedia* 76). El tedio es el problema universal cuando la vida no tiene rumbo ni sentido, por lo que el ser humano necesita continuas estrategias para distraer su conciencia<sup>68</sup>. La psicóloga junguiana Eva Metman se refiere a esta cuestión cuando, en su estudio de la obra de Beckett, aclara que “los pasatiempos de Vladimiro y Estragón, están concebidos, y ellos mismos lo indican repetidas veces, para dejar de pensar” (ctd en Esslin 45). El entretenimiento se hace necesario como forma de disimulo ante el tedio y engaño

---

<sup>67</sup> *La fiesta de cumpleaños*. Acto primero: “STANLEY (*abruptamente*): ¿Te gustaría irte conmigo?/ LULU: A dónde./ STANLEY: A ningún lugar. Sin embargo, nos podríamos ir./ LULU: ¿Pero a dónde podríamos irnos?/ STANLEY: A ningún lugar. No hay ningún lugar a donde ir. Así que podríamos irnos y listo. Ni importaría (42)”.

<sup>68</sup> *Las sillas*. Acto único: “VIEJO: Me aburro mucho./ VIEJA: Estabas más alegre cuando mirabas el agua... Para distraernos, finge como la otra noche./ VIEJO: Finge tú, te toca a ti./ VIEJA: Te toca a ti. / VIEJO: A ti./ VIEJA: A ti./ VIEJO: A ti./ VIEJA: A ti” (145).

de la mente<sup>69</sup>. La dramaturgia de Reza retrata satíricamente los métodos de evasión que emplea el individuo actual en su ansiedad por vivir sólo en el momento y agotarlo<sup>70</sup>. En todos los personajes de la autora francesa, los tranquilizantes, la compra de artículos de lujo o el recurso al alcohol son habituales como modo de escapismo: “MARIANO: Estar aquí es inhumano. Bebe un traguito, anda. Verás qué pronto pasa el día./ AURELIA: No me lo puedo creer./ MARIANO: Y yo no me puedo creer tu capacidad para soportar tardes así” (Reza, *Una comedia española* 87). Paradójicamente, si bien nunca sucede nada y el tiempo transcurre del mismo modo, los personajes experimentan una sensación de apremio constante:

AURELIA: no hacemos nada bien, todo está mal hecho y no sirve para nada, y el tiempo pasa, no solo pasa como suele decirse con esa fatalidad empalagosa, se dice el tiempo pasa y veo hojas cayendo de los árboles, volando por los aires, el mundo se doblga a esta amargura, ¡otoño!, ¡invierno!, ¡primavera!, a mí el tiempo me destruye, me destroza, el tiempo me destroza, es demasiado tarde, no haré nada en mi vida (Reza, *Una comedia* 124).

A todos ellos les parece siempre *demasiado tarde* para revertir la situación del presente y por tanto permanecen inmóviles e insatisfechos. Se resignan y consagran la rutina. En *Esperando a Godot*, si bien lo proponen en varias ocasiones, Vladimir y Estragon en nunca llegan a separarse por este motivo: “ESTRAGON: Me pregunto si no hubiese sido mejor que cada cual hubiera emprendido solo, su camino. (Pausa.) No estábamos hechos para vivir juntos./ VLADIMIR (*sin enfadarse*): Vete a saber./ ESTRAGON: Nunca se sabe./ VLADIMIR: Todavía podemos separarnos,

---

<sup>69</sup> *Esperando a Godot*. “VLADIMIR: Con esto hemos pasado el rato./ ESTRAGON: Hubiera pasado igual de todos modos./ VLADIMIR: Sí, pero menos rápido” (78).

<sup>70</sup> *Una comedia española*. “PILAR: ¿Tomas Valium?/ AURELIA: Me atiborro de Valiums. (*Encuentra en su bolso la caja de Valium*)./ MARIANO: Una parejita encantadora. Un borracho y una drogadicta./ NURIA: ¿Y si dejases las ironías de vez en cuando? Es un coñazo esta autoburla continua. Dame uno. (*Se traga la pastilla con el champán.*)” (125).

si crees que es lo mejor./ ESTRAGON: Ahora ya no vale la pena” (Beckett 1.87). En *Una comedia española*, Pilar experimenta la misma sensación de “no estar a tiempo”: “PILAR: ¿Crees que aún me esperan días felices?/ FERNANDO: Los días felices dependen de nosotros./ PILAR: ¿No es demasiado tarde?” (Reza, *Una comedia* 128). La impotencia ante el tiempo detenido del que se busca escapar por cualquier medio, por un lado, y la inoperancia ante la falta de tiempo que refuerza tal congelación cronológica, por otro, supone, pues, otra contradicción absurda y común a la vida de todos los seres humanos en este teatro de contrastes.

#### 3.2.4.2. Cuestionando lo real: apariencia e identidad

La problemática que estos autores plantean con respecto a la posibilidad de comprender y explicar la existencia es triple: el dilema de conocer la realidad, el de conocer al otro y el de conocerse a uno mismo<sup>71</sup>. En sus obras desarrollan un proceso de deconstrucción en lo formal —a través, como hemos señalado, de la desnudez del lenguaje hablado y escénico— y en lo discursivo para separar lo aparente de lo esencial. Al ridiculizar y diseccionar el procesamiento racional del mundo, pueden cuestionarse qué hay detrás de él; si nuestra forma de percibirlo se corresponde con la realidad, qué es acaso lo real y cuál es la identidad del yo. En esta línea de análisis, Flotats sintetiza las incógnitas que los personajes de *Arte* lanzan al espectador en los interrogantes acerca del “valor que hay que otorgar a nuestra percepción de los seres y las cosas”, a si existe un pensamiento oculto que “tratamos desesperadamente aprehender” y, finalmente, al hecho de si “no es la

---

<sup>71</sup> Las consideraciones de Camus en *El mito de Sísifo* ilustran cómo la preocupación ante la imposibilidad de conocer lo real, en esta tripe vertiente del mundo, el otro y el yo, es constante para los filósofos del absurdo: “¿De quién y de qué puedo decir, en efecto: ‘¡Lo conozco!’? Puedo notar mi corazón y juzgar que existe. Ahí termina mi ciencia y lo demás es construcción. Pues si trato de captar ese yo del cual me aseguro, si trato de definirlo y resumirlo, ya no es sino agua que corre entre mis dedos . . . Entre la certidumbre que tengo de mi existencia y el contenido que trato de dar a esta seguridad hay un foso que nunca se llenará. Seré siempre extraño a mí mismo” (31-32).

aventura humana la revelación del fracaso perpetuo de nuestras aspiraciones y el aviso de nuestros límites” (Reza, *Arte* 8).

Los personajes del teatro del absurdo nunca están seguros de nada, les cuesta recordar los acontecimientos con precisión, para ellos los detalles son siempre confusos y no pueden saber con exactitud aquello que no sea el inmediato presente, el cual también puede resultar falible, pues la percepción, como la memoria, se presta a engaño y la mente ornamenta lo real vetando siempre el conocimiento puro. En este sentido, Pinter considera que, no pudiendo aventurar cuál será la repercusión de nuestras acciones en el instante, no son cognoscibles ni el pasado ni el propio presente: “¿qué está ocurriendo ahora? No lo sabremos hasta mañana o hasta dentro de seis meses, y entonces tampoco lo sabremos, nos habremos olvidado, o nuestra imaginación ya le habrá atribuido características bastante falsas al hoy” (“Escribir para teatro” 11). El dramaturgo inglés traslada el mismo conflicto dialéctico entre apariencia y esencia al plano de las relaciones interpersonales, donde el problema es de nuevo “la *posibilidad* de llegar a conocer jamás la motivación real tras las complejas acciones humanas, cuya formación psicológica es contradictoria e inverificable” (ctd en Esslin 221). Por este motivo, sus personajes, como apunta Enrique Herrera en su análisis de las obras de Pinter, “hablan sólo sobre su experiencia, sus aspiraciones, sus motivos y su historia. Desde fuera los conocemos tan poco como podemos conocer a una persona real” (ctd en Jiménez 27). Reza plantea la misma cuestión en su teatro, habitado por individuos que captan sólo el elemento superficial de cada acto sin poder —o sin querer— descifrar su intencionalidad verdadera: “MARCOS: ¿No te das cuenta de la gravedad de todo esto?/ IVÁN: Hmm... No.../ MARCOS: Es curioso que no percibas lo esencial de esta historia. Te quedas con la apariencia. No ves la

gravedad que contiene./ IVÁN: ¿Qué gravedad contiene?/ MARCOS: No ves lo que se transluce de todo esto./ IVÁN: ¿Quieres unos panchitos?” (Reza, *Arte* 25). La sátira de cómo el trato interpersonal está circunscrito a un protocolo ridículo, sembrado de mentiras y eufemismos que ocultan las opiniones auténticas de cada uno con respecto a los demás, la encontramos en las piezas de Pinter<sup>72</sup>, Ionesco<sup>73</sup> y, de una manera aún más evidente, en la parodia del universo burgués que elabora Reza en todas sus obras, donde el conflicto entre los personajes se intensifica hasta llegar al instante de tensión extrema en el que cada uno de ellos, ante los ataques del otro y sin fuerzas ya para mantener las apariencias, se descubre:

INÉS: Opté por hacer como si nada pasara, una actitud aristocrática que me ha costado mucho, porque ustedes no lo saben, pero soy bastante maniática y mi marido, en lugar de apoyarme, en lugar de cuidar de mi dignidad, no encuentra nada mejor que agredirme en plena conversación y decirme que esta carrera en la media es imposible y que le he fastidiado la noche... (Reza, *Tres versiones de la vida* 34).

Los personajes del teatro de Reza tratan de mantener el decoro hasta el final ya que su sentido del pudor les hace creer que lo vergonzante e indigno es mostrarse tal cual son, algo de lo que, si sucede, deben disculparse: “NURIA: ni siquiera sabemos guardar las apariencias porque no éramos lo bastante felices

---

<sup>72</sup> *La fiesta de cumpleaños*. Acto primero: “MEG: Un placer conocerlos. (*Se dan la mano*.)/ GOLDBERG: El placer es nuestro./ MEG: Es un gusto./GOLDBERG: Tiene razón. ¿Cada cuánto se conoce a alguien que sea un placer conocer?/ McCANN: Nunca./ GOLDBERG: Pero hoy es distinto. ¿Cómo se encuentra usted, señora Boles?/ MEG: Oh, muy bien, gracias./ GOLDBERG: ¿Sí? ¿En serio?/ MEG: Oh, sí, en serio./GOLDBERG: Me alegra” (48).

<sup>73</sup> *Las sillas*. Acto único: “VOZ DEL VIEJO: Buenos días, señora, haga el favor de entrar. Nos alegramos de recibirla. Le presento a mi esposa./ VOZ DE LA VIEJA: Buenos días, señora, me alegro mucho de conocerla. Cuidado, no se estropee el sombrero. Puede sacarse el alfiler, será más cómodo. ¡Oh, no, nadie se sentará encima!/VOZ DEL VIEJO: Deje ahí su abrigo de piel. Yo lo ayudaré. No, no se estropeará./ VOZ DE LA VIEJA: ¡Oh, qué lindo traje sastre!... Un corpiño tricolor. ¿Tomará usted algunos bizcochos? No está usted gruesa..., no... está... llenita... Deje el paraguas” (154).

cuando llegamos, nos importa un bledo guardar las apariencias más elementales” (Reza, *Una comedia española* 121). En cambio, en *Las sillas* de Ionesco, observamos cómo se invierte este sentido de lo digno: “VIEJO: ¿Habla usted de la dignidad del hombre? Tratamos, por lo menos, de cubrir las apariencias. La dignidad no es sino el reverso de eso” (176). Lo digno es lo desnudo. Para lograr un conocimiento auténtico los elementos han de ser considerados por lo que se aprecia directamente en ellos, al margen de adornos que confundan el entendimiento: “MARCOS: ¿Tú crees que hay una reflexión detrás de este paisaje?... (*Señala el cuadro colgado en la pared de su casa*)... No, ¿verdad? Suficientemente evocador. Suficientemente explícito. ¡Todo está en la tela!” (Reza, *Arte* 37). Ese “¡todo está en la tela!” que exclama Marcos en *Arte* nos remite al “positivismo posmoderno” al que alude Terry Eagleton en su análisis de la obra de Beckett, para el que “las cosas no resultan indefinidamente esquivas, sino que son brutalmente ellas mismas” (138). El teórico inglés considera que esa “vertiente de Beckett para la que el mundo simplemente es lo que resulta ser” (Eagleton 138-139) encuentra su fundamento filosófico en *El ser y la nada* donde, su coetáneo Jean-Paul Sartre, escribió que “increado, sin razón de ser, sin conexión alguna con otro ser, el ‘ser en sí’ está de más para toda la eternidad” (ctd en Eagleton 138).

Más allá de su relación artificial con el otro, el individuo del drama del absurdo acaba por enfrentarse con la última de las ficciones, aquella que verdaderamente le trastorna: la necesidad de saber quién es él mismo y cómo habitar el mundo. La autoidentificación del yo es especialmente compleja en la era globalizada donde la identidad es otro de los fenómenos expuesto a continuas transformaciones. De este modo, la imposibilidad de distinguir una identidad única y auténtica que, como señala el sociólogo Zygmunt Bauman en su ensayo

*Identidad*<sup>74</sup>, “se le antoja poco creíble a la gente que va a la zaga de modas. . . siempre *obligatorias* en la medida en que sigan de moda” (189), se convierte así en una preocupación constante de esta dramaturgia. En el universo que dibuja el drama absurdo, donde, por causa del conflicto entre apariencia y esencia y la relatividad de lo certero, no parece tampoco posible saber quién es el otro y qué es la realidad, responder a la pregunta fundamental del “¿quién soy yo?” se vuelve aún más complicado, pues ésta “no se puede formular a menos que no se haga referencia a los vínculos que conectan al ser con otra gente y se asuma que dichos vínculos permanecen estables y se puede confiar en ellos con el paso del tiempo” (Bauman 145). Tal imposibilidad provoca que el individuo experimente una doble soledad: la ontológica, por una parte —lo incomprensible del ente—, y social, por otra, referida al aislamiento del individuo en medio de la masa, en relación con lo cual Esslin señala cómo los personajes de las obras de Ionesco “están solos a pesar de ser miembros de lo que debería ser una comunidad orgánica” (155). El crítico húngaro precisa también cómo Pinter, a propósito de esta problemática del ser *ensimismado*, “se ocupa de sus personajes hasta el límite, el momento en el que vuelven a sus habitaciones y, enfrentados consigo mismos, deben resolver el problema de vivir en la realidad” (Esslin 230). La metáfora *metateatral* que nos brinda Reza en *Una comedia española* es especialmente elocuente para ilustrar esta cuestión. En esta alegoría sobre el problema de distinguir la apariencia de la esencia, lo ficticio de lo real, los personajes, que son a su vez actores de una segunda obra dentro de la primera, reflexionan sobre lo que es el ser y el actuar, el mundo real y el mundo teatral, cuándo son actores y cuándo son ellos mismos y qué significa acaso lo uno y lo otro:

---

<sup>74</sup> Bauman, Zygmunt. *Identidad*. Trad. Daniel Sarasola. Buenos Aires: Losada, 2007.

ACTRIZ (*que interpreta a Nuria*): Es extraño interpretar a una actriz, tengo la impresión de tener que *demostrar* cómo es una actriz./El director dice: “Sé tú misma”, pero ¿qué es ser yo misma?/¿Qué es ser yo misma actriz?/ ¿Existe eso?/ En mi habitación tengo una foto./ Unos actores llegan a un escenario vacío, miran un paisaje inexistente./Están perdidos, no exactamente perdidos, desorientados, se apasionan por nada, se les puede hacer creer cualquier cosa./Eso es lo que me gusta, la gente que va de un lugar a otro, en diagonal, cruzan un río, van de una edad a otra, no caminan en tiempo real... (Reza, *Una comedia* 88).

La desorientación, causada por la carencia de una escatología trascendente en esta sociedad de valores atomizados e intercambiables, difumina la noción de identidad que tampoco entiende de absolutos. En un mundo en continua mutación, el ser humano es un extranjero perpetuo, un apátrida que no puede identificarse con ningún lugar, pues al espacio se le atribuye también un carácter efímero<sup>75</sup>. Esta ausencia de destino y la concepción del territorio como una realidad fluyente antes que estable constituyen el eje temático en torno al que se articula, precisamente, *Ninguna parte*<sup>76</sup>, un ensayo autobiográfico donde Yasmina Reza, francesa de padres con ascendencia judía, reflexiona sobre la vana búsqueda de esa identidad cada vez más diluida en medio de la incertidumbre que abraza al individuo contemporáneo. Este conflicto, de herencia sartriana, de que el lugar no está en ninguna parte y de que el individuo está de más, lo encontramos con claridad en la obra de Beckett; una preocupación explicable, a su vez, por su condición anglo-irlandesa que, antes de la consolidación del proceso globalizador, ya lo sitúa en una prematura *extraterritorialidad* lingüística y cultural, como George Steiner explica en dicha

---

<sup>75</sup> *Una comedia española*. “ACTRIZ (*que interpreta a Nuria*): Cuando era pequeña, en el tren, jugaba a pensar que era el andén el que se iba, intentaba retener el mayor tiempo posible las señales, los árboles, las casas. . . A medida que pasa el tiempo, los mundos en los que nos hubiera gustado vivir parten, a la deriva” (87).

<sup>76</sup> Reza, Yasmina. *Ninguna parte*. Trad. Adolfo García Ortega. Barcelona: Seix Barral, 2006.



compilación de ensayos<sup>77</sup>. Esta inquietud es plenamente extensible no obstante al actual contexto sociocultural, donde el asedio que experimenta el ser humano en una sociedad contradictoria que, como indica Bauman en su trabajo *Vida líquida*<sup>78</sup>, “no sólo proporciona a sus miembros el reto de la individualidad, sino también el medio para vivir con esa imposibilidad” (31), le insta a adscribirse a una máscara social preestablecida que definirá sus derechos y obligaciones y creará para él una falsa identidad. Pues cualquiera que sea, la “identidad personal”, nos dice Trías, “es un mito, probablemente burgués, en cualquier caso occidental” (*Filosofía* 80) y la conciencia no es sino, como evidencia el drama absurdo, la proyección de tal identidad ilusoria, el “apego febril a una máscara y a un papel” (Trías, *Filosofía* 81) tras el cual, como Stanley en *La fiesta de cumpleaños* de Pinter, no hay nada, si acaso la constatación del individuo como careta caduca y fenómeno inerte: “GOLDBERG: ¿Qué lo lleva a creer que existe?/ McCANN: Estás muerto./ GOLDBERG: Está muerto. No puede vivir, no puede pensar, no puede amar. Está muerto. Es una plaga que salió mal. No le queda nada de jugo por dentro. ¡No es más que un olor!” (Pinter, *La fiesta* 2.76). El drama del absurdo culmina el desenmascaramiento del ser humano, en su relación con el entorno y en su autorreferencialidad paradójica, al derribar así la última de las partes de la armadura de la apariencia y mostrarnos que cada una de las piezas caídas se unían sólo para ocultar lo único absoluto en este modo de vivir contemporáneo: el vacío.

---

<sup>77</sup> Steiner, George. *Extraterritorial*. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística. Trad. Francisco Rivera. Barcelona: Barral, 1972.

<sup>78</sup> Bauman, Zygmunt. *Vida líquida*. Trad. Albino Santos Mosquera. Barcelona: Paidós, 2010.

## 4. Conclusión

El drama del absurdo representa una realidad caleidoscópica, en la que cada mirada a través del mecanismo escénico supone descubrir otra imagen multiforme que añade nuevos matices interpretativos. El simbolismo de este teatro de contrastes dirige al alma del espectador un mensaje siempre doble y pendular, que oscila, a su vez, entre dos realidades que dialogan. En lo formal, la polaridad resulta de enfrentar en el discurso el lenguaje falible y la poética del silencio; lo visible y lo invisible en la austeridad estética del decorado, que sirve a la desnudez existencial y emocional; lo audible y lo inaudible en el paisaje sonoro. Lo omitido —lo que no se ha dicho en el diálogo o lo que no ha sido mostrado en las tablas— adquiere una significación por sí mismo en esta dramaturgia, donde la dialéctica entre presencia y ausencia requiere siempre una lectura entre líneas. La expresión conceptual sirve entonces a la dualidad de la dimensión interpretativa: la oposición entre lo perceptible y lo imperceptible y el cuestionamiento de las limitaciones del ser humano hacen reflexionar sobre lo ficticio y lo real, lo falso y lo verdadero en la concepción que éste tiene del mundo, de los demás seres y de sí mismo. El simbolismo del drama absurdo representa por tanto la conversación entre la razón y el espíritu.

Las alegorías escénicas de Ionesco y Beckett recrean un universo no identificable con la realidad del espectador. Un mundo habitado por individuos errantes, sin identidad concreta, de los que no comprendemos el porqué de sus acciones ni el contenido de sus discursos inconexos. Nos apela sin embargo su soledad espiritual, su desasosiego ante la querencia de hacer algo significativo en ese tiempo detenido, en el que se mantienen a la espera de la irrupción mesiánica

que les redima, y su impotencia al advertir, cada vez que lo intentan, su incapacidad para actuar, por la falta de un objetivo concreto en todos sus actos, y la demora de cualquier promesa de salvación.

Los individuos de la obra de Pinter, aunque todavía despersonalizados, residen en un mundo que el público ya puede reconocer como *real*, aunque no realista. Los conflictos entre sus personajes, que continúan atrapados en una rutina sin propósito, causan en el espectador la carcajada desesperada y no obstante catárquica, propia de la tragicomedia del absurdo, de quien se reconoce y se descubre en una existencia ridícula: no porque la vida necesariamente lo sea sino por el modo de vivirla cuando no se comprende su sentido.

Yasmina Reza lleva el absurdo verosímil de Pinter al ámbito de lo realista y cotidiano. Su dramaturgia emplea la dialéctica escénica propia de los recursos expresivos del absurdo: el lenguaje velado e irónico —repleto de eufemismos, mentiras e intenciones ocultas percibidas a través de los matices en el tono—, el minimalismo simbólico del atrezzo, que concentra la fuerza expresiva de lo escénico en el detalle cambiante, así como la dicotomía de lo tragicómico, en la que la risa liberadora del espectador surge al reconocer la nimiedad de los pequeños dramas diarios en los que se observa a sí mismo. Los personajes son ya completamente identificables con la realidad del espectador pero no resultan, por ello, menos paródicos. La despersonalización anterior da paso ahora al desenmascaramiento, que se salda cuando culmina el conflicto entre los personajes, los cuales, ante las ofensivas de los otros, ya sin fuerzas ni recursos para mantener las apariencias, se descubren, dejando ver cómo tras la frivolidad de la rutina burguesa se camufla, en realidad, la insatisfacción generada por la falta de un objetivo trascendente que otorgue sentido a la existencia. Ante la imposibilidad de encontrar una auténtica

redención espiritual en el escapismo que persiguen las nuevas prácticas sujetas a la lógica de mercado (la compra compulsiva, la obsesión por el lujo, el psicoanálisis, la homeopatía, los tranquilizantes o la creencia ciega en las ciencias naturales), la dramaturga nos presenta en sus obras unos personajes que, incapaces de hacerse con el control de sí mismos y de sus acciones, terminan por ser risibles títeres manipulados en la tragicomedia de sus vidas. De este modo, el absurdo de lo cotidiano de Reza satiriza las aspiraciones y las preocupaciones diarias de los individuos y lo ficticio de sus relaciones habituales, sometidas al convencionalismo social, para descubrir nuevamente, como ya habían querido evidenciar los dramaturgos del absurdo precedente, la esencia tras la apariencia. Lo que en el teatro de la autora parisina equivale a la desnudez existencial tras la máscara de lo identitario en la sociedad actual, que se procura cada vez más caretas con las que disfrazar su vacío emocional y existencial.

El absurdo de lo inverosímil de Ionesco y Beckett se reviste de verosimilitud en las piezas de Pinter hasta culminar en el absurdo realista y cotidiano de Reza, que continúa siendo la representación teatral más genuina de la nostalgia de sentido de nuestro tiempo. Lo extraordinario de este teatro caleidoscópico es su capacidad para reinventarse y acompañar con ello la evolución que experimenta en la contemporaneidad la búsqueda escatológica del significado existencial y de una explicación unívoca y totalitaria del mundo. Por haber dejado a lo real ser desnudamente en lo escénico, el drama del absurdo y la interpretación de su conflicto son tan inagotables como la pregunta que el individuo dirige al misterio de sí mismo.

## Bibliografía citada

- Obras literarias

Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Tusquets, 2005.

Ionesco, Eugène. *Las sillas. Obras completas*. Trad. Luis Echávarri y María Martínez Sierra. Aguilar: Madrid, 1974. 143-191.

- - - . *El cuadro. Obras completas*. Trad. Luis Echávarri y María Martínez Sierra. Madrid: Aguilar, 1974. 846-890.

- - - . *Los saludos. Obras completas*. Trad. Luis Echávarri y María Martínez Sierra. Madrid: Aguilar, 1974. 905-910.

Pinter, Harold. “Escribir para teatro”. *La fiesta de cumpleaños / La habitación/ Un leve dolor/ El blanco y negro/ El examen*. Trad. Rafael Spregelburd. Losada: Buenos Aires, 2005.

- - - . *La fiesta de cumpleaños*. Trad. Rafael Spregelburd. Losada: Buenos Aires, 2005.

Reza, Yasmina. *Arte*. Trad. Josep Maria Flotats. Barcelona: Anagrama, 1999.

- - - . *Tres versiones de la vida*. Trad. Natalia Menéndez, Fernando Gómez Grande. Barcelona: Alba, 2012.

- - - . *Una comedia española*. Trad. Natalia Menéndez, Fernando Gómez Grande. Barcelona: Alba, 2012.

- - - . *Ninguna parte*. Trad. Adolfo García Ortega. Barcelona: Seix Barral, 2006.

- Contexto filosófico
  - Escatología y metafísica

Aranda Fraga, Fernando. “La escatología secular contemporánea: ¿retorno a la inmanencia?”. *Davar-Logos*. 2004: 37-55.

Eagleton, Terry. *El sentido de la vida*. Trad. Albino Santos Mosquera. Barcelona: Paidós, 2008.

Haas, Alois M. *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* Trad. Jorge Seca. Madrid: Siruela, 2009.

Muns, Ramón. “L’homme révolté de Albert Camus. Una propuesta raciovitalista por un individuo solidario”. *Anthropos*. 2003: 86-91.

Sartre, Jean-Paul. “El existencialismo es un humanismo”. Web. 15 junio 2014 <<http://www.angelfire.com/la2/pnascimento/ensayos.html>>.

Taubes, Jacob. *Escatología occidental*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2010.

Trías, Eugenio. *Diccionario del espíritu*. Barcelona: Planeta, 1996.

Steiner, George. *Nostalgia del absoluto*. Trad. María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Siruela, 2001.

- Filosofía y drama

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa, 1978.

Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Trad. Luis Echávarri. Buenos Aires: Losada, 2013.

Schweizer, Harold. *La espera, melodías de la duración*. Madrid: Sequitur, 2010.

Trías, Eugenio. *Filosofía y carnaval*. Barcelona: Anagrama, 1984.

- Contexto sociológico

Bauman, Zygmunt. *Identidad*. Trad. Daniel Sarasola. Buenos Aires: Losada, 2007.

- - -. *Vida líquida*. Trad. Albino Santos Mosquera. Barcelona: Paidós, 2010.

Bourdieu, Pierre. “El *habitus* y el espacio de los estilos de vida”. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998. 169-174.

Lipovetsky, Gilles y Elyette Roux. *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Trad. Rosa Alapont. Barcelona: Anagrama, 2004.

- Teoría del teatro y ensayos literarios

Bravo Castillo, Juan. “Función de la risa en el teatro de Ionesco”. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*. 1989: 37-46.

Contreras, José J. “Esperando a Godot: Revelando el sentido sinsentido en la posmodernidad”. *Acta Literaria*. 2006: 115-128.

Copeau, Jacques et al., *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Trad. Agustín García Tirado, Juan Antonio Hormigón y Rosa Vicente. Madrid: Comunicación 4, 1970.

Esslin, Martin. *El teatro del absurdo*. Trad. Manuel Herrero. Barcelona: Seix Barral, 1964.

Jiménez Fortea, María. “Harold Pinter: entre la convención y el absurdo cotidiano”. Tesis. Universitat de Valencia, 2004.

Muttib Hussein, Par Thakaa. “La quête identitaire dans le théâtre de Yasmina Reza”. Tesis. Université Lumière, 2009.

Salatino de Zubiría, M.C. “Poética de una espera: En Attendant Godot de Samuel Beckett”. *Acta Literaria*. 2001.

Steiner, George. *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Trad. Francisco Rivera. Barcelona: Barral, 1972.

Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra, 1989.