

EL ANTI-TEATRO EN *LA CANTANTE CALVA**

MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES

Universidad de Oviedo

INTRODUCCIÓN

SEGÚN Aristóteles, la fábula es la más importante de las partes cualitativas de la tragedia y a ella se subordinan, ateniéndose a normas funcionales o estructurales, todas las demás: los caracteres, el pensamiento, el discurso verbal y el espectáculo, cuyo sentido general y único se cierra y se afianza en el desenlace. Las partes cualitativas no se manifiestan en el texto en bloques, sino de modo discrecional, cuando son necesarias y oportunas para la construcción de la trama, para el dibujo de los caracteres y para la expresión del pensamiento. Por el contrario, las partes cuantitativas (prólogo, párodos, episodios, éxodos y epifonema) se suceden linealmente en el texto y en la representación siguiendo un esquema argumental básico y general, en tres partes: planteamiento, nudo y desenlace, o formalmente en tres actos (o cinco), cada uno de los cuales significa un avance de la historia, encaminado hacia el desenlace del texto y de la representación.

Frente a este esquema lógico y progresivo que el texto dramático mantuvo, con pocas variantes, durante siglos, a finales del XIX se inician cambios cada vez más intensos, que alteran la lógica secuencial de los motivos, atentan contra la unidad de la fábula y contradicen el sentido del discurso; son cambios que conducirán, en un contexto social y psicológicamente propicio, al Teatro del Absurdo. En 1950 se estrena en París la obra de Ionesco *La cantante calva*, que se ha considerado la piedra angular del cambio.

Vamos a hacer un análisis comparativo de las partes de la tragedia tradicional y de la primera obra del teatro del absurdo para ver cómo han cambiado en sus principales categorías y unidades y qué significado tienen los cambios. Empezaremos

* Recibido: 2/julio/2010. Aceptado: 2/septiembre/2010.

por las partes cuantitativas, porque se identifican inmediatamente en el texto, y nos servirán de referencia para valorar la alteración de las partes cualitativas cuya manifestación discrecional hace más difícil su identificación.

DESTRUCCIÓN DEL ESQUEMA. PARTES CUANTITATIVAS

La cantante calva es una obra en un acto con once escenas. Los espacios y los tiempos de la obra, el desarrollo de la trama y la construcción de los caracteres, a pesar de los cambios en el discurso, son los propios de una *comedia de salón*. El director de escena puede dar forma escenográfica a la teatralidad implícita en las indicaciones del texto escrito [anotaciones y didascalias], y puede hacerlo de formas diversas, dentro del esquema de *comedia de salón*, siguiendo su propia lectura del Texto Espectacular, que, como obra de arte literario, es polivalente semántica y formalmente y admite diversas puestas en escena, de la misma manera que el Texto Literario admite varias lecturas.

En general podemos decir que *La cantante calva* se presenta como una *comedia de Salón*, es decir una comedia de ambiente burgués cuyos conflictos se plantean y se resuelven en el salón de una casa, donde varios personajes se encuentran, salen y entran y charlan, generalmente sobre relaciones adúlteras. El espacio escenográfico es el tradicional en este tipo de comedia, «una sala decentemente amueblada», que en esta obra está en una casa de los suburbios de Londres, con unos sillones, una chimenea, un reloj que toca las horas de forma absurda «subrayando las réplicas, con más o menos fuerza, según el caso». A lo largo de la obra se mantiene el espacio escenográfico y toda la historia transcurrirá en el mismo salón.

El espacio lúdico de *La cantante calva*, creado por los movimientos de los actores a lo largo de la representación, exige una puerta a la derecha hacia el interior de la casa, o quizá una escalera al piso de arriba, por la que salen y entran en escena los señores Smith, y una puerta a la izquierda, al exterior, por la que entrarán Mary, los Martin y el bombero.

Las escenas se cuentan por entradas o salidas de personajes. En relación a la trama, hay tres escenas principales (1ª, 4ª y 8ª);

las demás son de coordinación o de secuencia y se limitan a unir o prolongar las otras. En la 1ª están los Smith, en la 4ª los Martín, luego se reúnen estas dos parejas que permanecerán hasta el final, y en la 8ª se sumará el bombero. Hay cinco personajes que actúan: los Smith, los Martín y el bombero, y un personaje coordinador, Mary, la criada.

La escena 1ª la realizan el señor y la señora Smith en una conversación que en su primera parte es un monólogo de la señora sobre la cena familiar; el marido no habla, sólo asiente con un chasquido de lengua; luego, entre largos silencios y campanadas del reloj, hay un diálogo absurdo que trata de vecinos vivos y muertos. Como todos los primeros actos, informa al espectador dónde, cuándo, cómo transcurre la vida de la familia Smith, en los suburbios de Londres, al modo inglés. No se plantea un posible conflicto dramático, aunque se crea tensión con los enfados de la señora cuando su marido le lleva la contraria, o simplemente no asiente a sus palabras o historias.

El matrimonio Martín escenifica la segunda conversación en una larga escena que revisa el recurso, tan frecuente en el teatro, de la anagnórisis, reduciéndola al absurdo. Se reincorporan los Smith al escenario patente, y los dos matrimonios intentan una conversación [Esc. 7], que no fluye como las anteriores: a todos les cuesta hablar y los silencios alternan con la palabra, como si se mascase una tragedia. Se suceden relatos absurdos, con censuras, indecisiones, extravagancias, de todo menos una historia lógica. A la falta de lógica en la palabra, se suma la falta de lógica de las acciones: llaman a la puerta y no hay nadie, hasta que a la cuarta llamada aparece el Capitán de bomberos, que viene en funciones de tal, buscando fuegos que apagar.

La escena 8ª es una fuerte discusión sobre la posibilidad de que suene la campanilla sin que haya nadie a la puerta, sobre la lógica de lo ilógico, sobre el subjetivismo de la lógica: que haya alguien que llame o que no haya nadie, a la señora Martín *eso le parece lógico*.

La discusión entre el señor y la señora Smith inicia una gran tensión, paralela a la que se suscita generalmente en las comedias de salón al comienzo del último acto para elevar el climax antes

del desenlace; las intervenciones se suceden, sin lógica, sin tema único, sin avanzar en el tono trágico, según la razón, a pesar de lo cual la Sra. Smith afirmará que con el bombero han pasado un *cuarto de hora cartesiano*. Se manifiesta que hay lógica, que es lógico lo que ocurre, mientras el espectador verifica lo contrario.

Mary, la criada, como personaje coordinador que introduce a los demás, rompe telón y apela al público para aclarar que ella es realmente Sherlock Homes y entra y sale cuando le parece y al final pretende participar en la acción, contando anécdotas, como los otros.

El desenlace escénico de la obra no concluye nada, pero a medida que se avanza hacia él crece la tensión en la palabra, primero en las frases, luego en las sílabas, hasta un coro final, en el que todos gritan sin ningún sentido. Después del desenlace escénico, la obra volverá a empezar: los Smith repiten la escena inicial, aunque desde la centésima representación quienes reinician la obra son los Martin. El texto da testimonio de lo absurdo de la vida humana, transcurre con un discurso absurdo, carece de desenlace, admite un retorno continuado, y los personajes pueden repetirse sin alterar las anécdotas, que son válidas para cualquiera.

No hay trama; los motivos se suceden sin conexión temática, tampoco la tienen en su interior; la palabra expone relatos cortos y anécdotas insustanciales que se suceden para llenar el tiempo de la representación; nada tiene sentido, en la trama, en los motivos, en los caracteres. Las contradicciones son constantes desde la primera escena: los Smith hablan de Bobby Watson y su mujer, que se llama como él, también los abuelos y un tío se llaman igual; dicen que no tienen hijos, luego que tienen un chico y una niña, que también se llaman Bobby Watson, y así sigue la conversación sin sentido. Pero se pueden interpretar algunas cosas interesantes:

1. En las tres conversaciones hay el mismo *pensamiento*: todo es absurdo, incongruente y contradictorio. Es absurda la conversación inicial, el monólogo de la señora Smith que dice a su marido lo que él ya sabe sobre la cena familiar. Estamos ante una parodia: casi todas las comedias de salón empiezan con

escenas cotidianas que informan al espectador, no a los personajes, de los antecedentes de la historia, y para lograr un mínimo de verosimilitud utilizan algunas convenciones o «estrategias escénicas», como la llegada de un amigo al que no se ha visto en años, y se resume para él la pre-historia del drama. Resultaría absurdo que las conversaciones escénicas se sucediesen para que los personajes repitan lo que todos saben solamente para informar a los espectadores: el tiempo en escena es un bien muy escaso y debe ser utilizado con prudencia. Ionesco pone de relieve la artificiosidad de un teatro que se aproxima al género narrativo, con relatos del pasado buscando su autosuficiencia. También es una parodia del teatro anterior la escena de agnición de los Martin, y los relatos o anécdotas que cuentan unos y otros en la escena 8^a, con el bombero. La tensión se crea con escenas absurdas, palabras que carecen de lógica conectiva, sílabas sin sentido que únicamente expresan intensificación fonética y exaltación de los personajes.

2. La reiteración de motivos sin conexión causal quita dramatismo a la historia, y para mantener el climax se enciende cada poco la tensión con una queja, con lágrimas de las señoras o enfrentamientos incipientemente dialécticos entre los personajes; se aumenta en el desenlace, que llega al paroxismo, a la vez que las frases traspasan el absurdo para ser frases hechas, o sólo sonidos. Resulta sorprendente que se pueda crear tensión con la sucesión textual de motivos sin sentido, pues la tensión siempre se había apoyado en los contenidos sentimentales, mentales o dialécticos, no en la fonética: palabras o sílabas que se repiten con ritmo trepidante y tono cada vez más elevado.

Se destruye el sentido textual y se crea, a pesar de todo, un drama cuyo pensamiento se muestra nítido: los personajes, con sus palabras, aunque estén semánticamente vacías, se conocen, se reconocen, crean tensión, crean malestar, euforia, calma, etc. Resulta que el teatro sin sentido es un proceso de comunicación como el teatro con sentido, que le sirve de marco general de referencias.

MODIFICACIÓN DE LAS PARTES CUALITATIVAS

Un nuevo modo de entender el mito o fábula, los caracteres o personajes, el pensamiento o subtexto y en relación a éstas todas las categorías y unidades dramáticas, elimina la *progresión causal* de los motivos de la trama y la *relación causal* entre el personaje y la acción, sustituyéndola por una *acumulación* arbitraria de motivos; el texto de las obras del absurdo carece de trama, no avanza con lógica hacia el desenlace de un conflicto planteado y desarrollado en el nudo de la obra; avanza sólo en el tiempo y en el espacio textuales, añadiendo motivos que sólo implican progreso discursivo y no son un paso adelante en la historia; la sucesión de motivos diferentes, sin relación entre ellos conduce a la circularidad, una especie de retorno continuado e incoherente: este es la interpretación que sugiere el que los señores Martin, al terminar el espectáculo, vuelven a empezarlo, y lo mismo sería que lo empezasen los Smith: la obra muestra en su texto que el absurdo vuelve a empezar, con cualquier personaje.

Ha desaparecido la historia como una trama organizada con leyes estructurales, que garantizan la belleza de las relaciones y leyes funcionales que garantizan la finalidad del teatro, la catarsis, y el texto se ha convertido en un discurso abierto que podría seguir más allá del desenlace y podría haber acabado antes, pues no hay final lógico, y sólo personajes y acciones incoherentes y absurdos.

Los cambios que se habían dado hasta ahora en los esquemas dramáticos se localizaban en los temas, en el subtexto o pensamiento, en relación con el contexto cultural y social y no implicaban la negación de las leyes estructurales o funcionales del drama y, por ello, alteraban poco el esquema dramático. El Teatro del Absurdo es una transformación profunda de los modos de construcción del teatro y de algunas de sus partes cualitativas: no sólo elimina la progresividad de la historia y deconstruye la fábula en sus fases sucesivas como enfrentamiento que avanza hacia un desenlace lógico, sino que destruye la historia como unidad autónoma y cerrada y la sustituye por episodios inconexos, por palabras arbitrarias que carecen de tema único.

Ionesco dice expresamente que no quiere hacer teatro, sino antiteatro; su texto es *antiteatral* y sus obras aspiran a ser *anti-piezas*. El *anti-* ha emergido con tal fuerza que Lamarchand lo extiende al paratexto, concretamente al prólogo: *al aceptar escribir este Pólogo, o anti-Prólogo, para el primer volumen de Teatro de Eugène Ionesco...* Parece que la idea consustancial al Teatro del Absurdo es ir contra las partes cualitativas y categorías, contra los esquemas y conexiones del teatro anterior. No estamos, por tanto, ante un teatro nuevo, sino ante un antiteatro, que toma como contrapunto el teatro anterior, cuyas partes cualitativas serán alteradas sistemáticamente hasta donde es posible, a fin de cambiar el sentido, tanto semántico como pragmático, de las piezas o antipiezas.

Las obras del Absurdo no pretenden, como la tragedia clásica, conducir al espectador por sendas razonables hacia la solución de conflictos humanos, porque ni siquiera plantean conflictos, y cuando asoma alguno, se agota en sí mismo, sin relación con un tema central, porque no atiende a la unidad, la progresión y la linealidad de una trama. Al comparar el texto de una obra del Absurdo con un texto dramático *clásico*, comprobamos que los cambios más destacados se refieren a la alteración de las dos primeras partes cualitativas, de Aristóteles: la fábula y los caracteres, siguiendo una lógica sistemática de tipo negativo, que se manifiesta en el discurso y en la *dispositio* de los motivos en la trama.

DESTRUCCIÓN DE LA FÁBULA

Efectivamente los cambios introducidos por el teatro de Ionesco afectan inmediatamente a la primera de las categorías dramáticas aristotélicas, la *fábula* o *mito*. *La cantante calva* no construye una trama con unidad, pues los motivos se suceden sin someterse a leyes lógicas, causales y cerradas entre las partes y de éstas con el conjunto, se siguen unos a otros sin más vinculación que la temporal y la espacial, sin vinculación de causa a efecto; el objetivo de la secuencia es lograr un esquema *anti-* respecto al esquema dramático anterior, en el texto y en la representación. Todo es arbitrario, inesperado y absurdo, y cuando el texto

habla de relaciones causales, como cuando habla de lógica, no existen, ni siquiera en el interior del mismo motivo; la escena 1ª del Acto I de *La cantante calva*, puede servir de modelo:

Sra. Smith: -¡Vaya, son las nueve! Hemos comido sopa, pescado, patatas con tocino, y ensalada inglesa. Los niños han bebido agua inglesa. Hemos comido bien esta noche. Eso es porque vivimos en los suburbios de Londres y nos apellidamos Smith.

El espectador sabe perfectamente que no hay relación causal entre la cena, los suburbios de Londres y el apellido Smith, sólo hay concomitancia: los personajes se apellidan Smith y han cenado bien y además viven en los suburbios de Londres. Precisamente fue un autor inglés, Hume, quien despertó a Kant de su sueño dogmático que le llevaba a relacionar causalmente los fenómenos contiguos en el tiempo o en el espacio. Los personajes de Ionesco no han despertado aún del sueño dogmático, o han vuelto a él. Tampoco hay relación causal entre la escena de los Smith y la de los Martin; parece que hay amistad entre las dos parejas y tenían previsto cenar juntos, pero como los Martin se han retrasado, los Smith cenan sin esperarlos, y se ausentan del salón cuando ellos llegan. La escena protagonizada por los Martin se desarrolla en el salón y sucede a la de los Smith, sin aludir a ella, y así van sucediéndose las escenas con Mary, con el bombero, que llega buscando un fuego que apagar y de paso forma parte de la reunión en la sala decentemente amueblada y en la conversación absurdamente planteada y vivamente seguida por los presentes en cada escena.

Hay otro tipo de absurdo en referencia a las construcciones de la razón y a los presupuestos de la trama que *avant la lettre*, se encuentra ya en el teatro anterior, por ejemplo, en el clásico español [Bobes, 2010], o en alguna obra de Mihura, como *Tres sombreros de copa* (escrita en 1932, aunque representada en 1952). Me refiero a los argumentos, absurdos en sus planteamientos causales y también en su discurso verbal. Parece absurdo que la comedia de capa y espada presente como escenas regocijadas la falta de libertad de las mujeres, y que el público ría y aplauda durante más de cien años en obras sin cuento las mentiras, en-

gaños y trapacerías, la falta de sensibilidad familiar de las *discretas* damas para eludir una boda que no es de su gusto. Estas obras, y otras de género dramático y narrativo que podríamos considerar, plantean conflictos absurdos, en secuencias absurdas que disocian libertad y responsabilidad y llevan a un desenlace absurdo: una boda, que no resuelve el problema social, familiar y personal de la convivencia de hombres y mujeres.

Al revisar los presupuestos y desarrollo de las obras de teatro clásico español, se comprueba que se explican mediante un proceso de inversión [Mauron, 1998], cuyo subtexto es un auténtico clamor por un cambio en las relaciones de hombres y mujeres que reconozca la libertad y la responsabilidad individual. La comedia de capa y espada y el drama de honor y celos resultan absurdos en sus planteamientos, y, admitidos éstos, los motivos se suceden en el texto sólo en relaciones espaciales: uno detrás de otro; no se sabe por qué las damas hacen lo que hacen y así lo reconocen ellas mismas, pues su único objetivo consiste en dilatar los acontecimientos, sin que respondan a un plan lógico. Con todo, el absurdo de estas obras clásicas no afecta a la unidad de una trama, cuyos personajes muestran gran ingenio en el diálogo y razonan muy donosamente, se limita a los esquemas, mientras que el moderno Teatro del Absurdo extiende la falta de lógica también al discurso.

DIÁLOGO Y CONVERSACIÓN

Otra de las partes cualitativas que el Teatro del Absurdo presenta como *anti-*, respecto a los usos habituales del teatro anterior, es el discurso. En el texto tradicional, la fábula transita y es construída por el diálogo; en el Teatro del Absurdo el diálogo se sustituye por la conversación, que entretiene y ocupa un espacio y un tiempo, pero no informa, ni construye una historia. Ambas formas de discurso, diálogo y conversación, tienen muchos rasgos comunes y con frecuencia se confunden, pero no son iguales, no responden a la misma finalidad semántica o pragmática, no se textualizan de la misma manera y generan interpretaciones muy diferentes.

Al levantarse el telón, *La cantante calva* ofrece el espacio habitual del teatro a la italiana: un escenario de medio cajón, escenográficamente preparado para una comedia de salón, es decir, una sala *decentemente amueblada* y unos personajes burgueses sentados, que empezarán a hablar de inmediato. La escena, como siempre, y antes de que los actores empiecen a hablar, establece un *diálogo primario* en el ámbito escénico, entre el escenario y la sala; el espectador se afana por interpretar los signos no verbales que ve en escena: estamos en el interior de una casa inglesa, ante una pareja, él lee el diario, ella cose calcetines; todo crea una situación que propicia, apoyándose en la experiencia del espectador, y aprovechando su imaginación, un comienzo *cotidiano*, es decir un diálogo sobre temas de la vida ordinaria, que poco a poco, y mediante informes que aparecen discrecionalmente, irán descubriendo conflictos de frustración, de infidelidad, de engaño, de soledad, de abandono, etc.

Tales expectativas sobre la comedia de salón, empiezan a desmoronarse al oír las primeras palabras, el espectáculo no las confirma y exige una atención activa, pues su desarrollo no es lo habitual: no hay diálogo, sino monólogo, y los temas no encajan en la lógica dramática, son absurdos; hay una actividad verbal sobre temas inconexos.

El diálogo es un proceso verbal con unas exigencias determinadas: es una actividad por turnos, compartida por dos o más interlocutores, en presencia, cara a cara, con un tema único, propuesto o aceptado por los hablantes, sobre el que tienen posiciones alejadas y al que todos aportan informes e ideas para acercar posturas, con cesiones para salvar distancias y avanzar hacia un acuerdo, sin desviaciones ajenas al propósito del diálogo, que los interlocutores procuran corregir; su finalidad es sobrepasar enfrentamientos y llegar a acuerdos en el desenlace. El diálogo no trata de rechazar o imponer posturas, no tiene como objetivo descalificar ni avasallar, sino acordar. Estas son las exigencias del diálogo y su objetivo, que puede alcanzarse o no.

Inicialmente los interlocutores tienen posturas alejadas; las palabras, las explicaciones ofrecen argumentos para alcanzar, si es posible, un acuerdo, o en otro caso sobreviene la ruptura. La

palabra en cada momento da testimonio de estancamiento o de avance hacia el desenlace y sirve de esquema de construcción de las escenas, en consonancia con otros signos no verbales, por ejemplo, signos gestuales o proxémicos: los actores se acercan, se alejan, se dan la espalda, se miran de frente, mueven las manos, ponen ceño, miran de forma insolente, etc. puesto que estamos ante un lenguaje cara a cara, en tiempo y espacio presentes y compartidos.

El diálogo es el discurso elegido y consagrado desde los inicios del teatro para dar forma verbal a los conflictos, por tanto, se espera que cumpla su objetivo de llevar poco a poco, por sus pasos, a un desenlace, feliz o funesto, pero lógico, de acuerdo con los planteamientos. Continuamente la palabra crea tensión entre los hablantes, que se traslada a la percepción del espectador, según avance o retroceda la virtualidad del consenso. Mediante el diálogo, Creonte y Antígona esperan alcanzar un entendimiento que evite el castigo y la muerte y, a medida que hablan, crean en el público expectativas que suscitarán compasión y terror, hasta que llegue el desenlace, en el que ya no cabe esperanza.

La expresión dialogada es el discurso del teatro desde su nacimiento; consagrado por el uso, parece consustancial al teatro como fórmula de enfrentamiento o de acuerdo; está justificado por la presencia de los personajes, que tienen que hablar por turnos, cara a cara, en presente que progresa dando cuenta de lo que está ocurriendo y previendo lo que puede ocurrir, a medida que va argumentando; lo propio del teatro es el presente mimético, dialogado, no el pasado diegético, relatado, más propio de la narración.

La conversación, como lenguaje cara a cara, en situación, por turnos, en presente, en simultaneidad con signos no verbales, gestuales, proxémicos, etc., comparte con el diálogo muchos de los rasgos y se diferencia en que no exige un tema único, no progresa hacia un final, puede entretenerse, divagar, dar vueltas y seguir una disposición circular, no lineal, puede acabar en cualquier momento sin que se considere un fracaso, no compromete a los hablantes para un acuerdo y los interlocutores no están obligados a seguir el tema, pueden introducir otros, incluso pue-

den no atender a sus interlocutores. La conversación es un entretenimiento, no un camino hacia un acuerdo [Bobes, 1992].

Podemos afirmar que en este punto reconocemos uno de los rasgos más decisivos del Teatro del Absurdo: los personajes hablan y hablan, sin lógica progresiva, eligen y cambian continuamente de temas y no concluyen nada: no podemos decir que al final del primer acto se haya planteado un problema, que se desarrollará en el segundo y se cerrará en el tercero. Al final de la obra se puede volver a empezar con los mismos temas, las mismas actitudes, sólo cambiará el tiempo, y efectivamente *La cantante calva* vuelve a empezar, con los mismos personajes, los Smith, o con otros, los Martin, es indiferente: la conversación seguirá sobre temas parecidos, sin acuerdos, sin progreso, sin compromiso. De hecho éste es el sentido de que tenga solamente un acto: hay planteamientos, pero no hay nudo ni desenlace.

Las obras del Absurdo parece que eligen la conversación como un discurso intranscendente destinado a justificar la presencia escénica de los personajes: puesto que el teatro se desarrolla sobre la escena y, como los actores no van a estar callados, conversan, de modo que, digan lo que digan, la trama no avanza, porque no hay historia, sólo divagaciones y testimonio de vida, de relaciones, de problemas absurdos. Dicen lo que les parece, pero no crean ninguna historia.

Si en *La cantante calva* repasamos los temas que tratan los actores sobre la escena, comprobamos la falta de relación entre ellos: la cena de los Smith; sus vecinos, sus enfermedades y sus médicos; la escena de agnición de los Martin; la aclaración de Mary y su máscara; la dificultosa conversación de los Smith y los Martin que no encuentra tema común; la discusión lógica sobre los que llaman o no a la puerta, etc. Aquí apunta otro tema de la filosofía actual: el valor de la experiencia: la Sra. Smith ha comprobado por tres veces que llaman y no hay nadie, por lo que llega a una conclusión general: cuando suena la campanilla no hay nadie en la puerta; la experiencia lo confirma por tres veces. El Sr. Smith, por el contrario comprueba, a la cuarta llamada, que cuando suena la campanilla hay alguien en la puerta, puesto que va a abrir y encuentra al bombero. Con su experiencia directa, los dos sacan sus

conclusiones que enuncian en forma general; discuten entre ellos porque sus experiencias se contradicen, hasta que el bombero advierte que es cuestión de extensión de los enunciados:

Los dos tienen un poco de razón. Cuando llaman a la puerta a veces hay alguien y a veces no hay nadie

La escena y la discusión recuerdan los argumentos de la lógica lingüística con el ejemplo clásico sobre la validez científica de la experiencia: *todos los cisnes son blancos*, hasta que se pone a la vista un cisne negro, que hará modificar la extensión del enunciado: *algunos cisnes son blancos / algunos cisnes son negros*.

El sustituir el diálogo por la conversación no es una novedad del Absurdo, ya aparece en textos anteriores, por ejemplo en las obras dramáticas de Chéjov, en las que la trama camina inexorable hacia el desenlace, independiente del diálogo de los personajes, que divagan con conversaciones frívolas, inconexas, fuera de contexto: mientras se oyen los hachazos que talan los cerezos del jardín, los personajes conversan sobre naderías. También encontramos conversación en algunas comedias de salón donde los personajes, sentados en los sofás de la *sala decentemente amueblada*, charlan de temas variados, ajenos a los hechos, mientras la trama discurre fuera de la escena.

Podemos concluir que el Teatro del Absurdo es *anti-* en la trama, que la sustituye por eskeches sin conexión lógica, y es *anti-* en el discurso en el que pasa del diálogo a una conversación desvinculada e independiente muchas veces de la trama, de la tensión creada, del desenlace y es *anti-* en la lógica, a la que continuamente contradice. No encontramos en el teatro anterior obras en las que el absurdo afecte a la historia y al discurso a la vez, pero sí obras con fábula absurda y diálogo con sentido (teatro clásico español) y obras con un discurso absurdo, pero con trama lógica (Chéjov).

Concluimos que en el Teatro del Absurdo la conversación, que en sí misma no es dramática pues no exige desenlace, sustituye al diálogo, que intrínsecamente es dramático, porque tiende inexorable hacia un desenlace o una ruptura. En *La cantante calva*, la tensión es generada por el tono, por el enfrentamiento

de los personajes, por reacciones que no son en sí mismas tensas, pero se representan como si lo fuesen; aquí la tensión dramática se independiza de la palabra y sus valores semánticos y aparece con otros signos paraverbales, gestuales, proxémicos, y es creada por las actitudes de los personajes.

CARACTERES

Los caracteres, o personajes, se mantienen en *La cantante calva* como unidades de referencia, pues son una de las partes esenciales del discurso y de la trama. Los personajes tienen la palabra, sea diálogo o sea conversación, y viven los problemas. No hay teatro ni antiteatro sin trama, sin personajes, sin palabras, tampoco lo hay sin pensamiento. Aristóteles, sin duda, estuvo fino en la determinación de las partes cualitativas o esenciales del drama; él las describió tal como se presentaban en la tragedia ática; después han sufrido modificaciones, pero están siempre en el drama, situadas en el cronotopo.

Los personajes de *La cantante calva* se presentan por su etiqueta semántica, es decir, un nombre propio: señor y señora Smith, señor y señora Martin, o por su profesión, Bombero, o por las dos: Mary, la criada. No hay en esta obra un intento de destrucción textual del personaje proyectando sobre su nombre confusiones y ambigüedades. El nombre propio tiene un valor denotativo inmediato que conservará en todo el texto y discrecionalmente va acogiendo los rasgos que se predicen de él para construir el personaje en unidad y en coherencia. Todos permanecen fieles al nombre, y éste sin ambigüedades acoge sus rasgos, sus relaciones y su función. No obstante, como hará en obras posteriores, por ejemplo, en *Jacobo, o la sumisión*, Ionesco experimenta sobre el valor denotativo del nombre al referirse al difunto Bobby Watson, y alerta sobre identidades verbales que pueden ser confusas o ambiguas, pues su mujer, según explica el señor Smith:

se llama Bobby Watson como él, Bobby Watson. Como tenían el mismo nombre no se podía distinguirlos cuando se los veía juntos. Sólo después de la muerte de él se pudo saber con seguridad quién

era uno y quién la otra. Sin embargo, todavía al presente hay personas que la confunden con el muerto y le dan el pésame.

Los caracteres o personajes se construyen en el teatro tradicional atendiendo a tres principios: unidad, coherencia y discrecionalidad. El principio de unidad se asegura en *La cantante calva* con la identificación del nombre al que se le atribuyen inequívocamente rasgos individuantes. El principio menos seguro es el de la coherencia ya que los personajes no son lógicos en su discurso, se contradicen, se desdican y hacen *preguntas idiotas*, según le dice el señor Smith a su mujer, etc., así Mary se presenta, al comienzo de la escenas II: *Yo soy la criada*, y luego en la escena V aclarará que su verdadero nombre es Sherlock Holmes. Nada está seguro, nada es coherente en su ser, de la misma manera que *todo sistema de argumentación* puede derrumbarse por un detalle que aniquila toda la teoría, *a pesar de las coincidencias extraordinarias que parecen pruebas definitivas*, y así lo afirman los Martin, que dan una de cal y otra de arena en la escena de agnición. Finalmente el principio de discrecionalidad es insoslayable: el discurso informa de los rasgos de los personajes, sucesivamente y por partes, no de golpe. La obra literaria es una trama, no un informe.

La construcción de los personajes reconoce siempre los tres principios, incluso en las obras que intentan deconstruirlos, pues no anulan su unidad. No todas las obras aplican los principios de la misma manera, porque dependen de la concepción funcional del personaje (actante), de la forma de presentación textual mimética o idealista (estilo), de los cambios del concepto de persona (mimesis). De todos modos, las alteraciones no afectan a la categoría *personaje*, sino a las variantes de forma y de concepto.

Comprobamos lo dicho analizando, por ejemplo, el personaje de la señora Smith: se presenta con un nombre, el de casada, y a ese nombre le corresponden rasgos que se enumeran o se deducen de sus palabras y de sus actuaciones, también de las palabras de los otros personajes: es una sutil observadora, es una buena ama de casa, hace juicios sensatos, pues sabe valorar cuál es el mejor tocino, el mejor yogur; tiene un carácter un tanto irónico y se ríe un poco de su marido, cuando dice que no es apetito lo que

le falta y que es más soso que la sopa con poca sal; es responsable y organiza bien las comidas de su familia; es una buena madre que educa a los niños en austeridad, no les da ejemplos de gula porque *hay que enseñarles a ser sobrios y mesurados en la vida*; es muy sensible y pide a su marido que la trate bien, le enseña los dientes, y llora, si le lleva la contraria o se pasa en sus palabras; se muestra muy segura en las discusiones, apoyándose en su experiencia: si llaman a la puerta y comprueba que no hay nadie, no puede decir otra cosa, por más que su marido oponga la experiencia contraria. Tiene sentido del humor y cuando el bombero pregunta por la cantante calva, suscitando la incomodidad de todos, es ella la que contesta: *sigue peinándose de la misma manera*, vinculándose así al tema central que da título a la obra, aunque la cantante no aparece en el texto más que en esa pregunta del bombero. No hay incoherencia en el diseño de la señora Smith, pero no es funcionalmente sujeto de ninguna historia: sus palabras se quedan en palabras y no implican coherencia con un modo de actuar en la trama.

Los otros personajes están dibujados también desde una óptica absurda y podríamos hacer su configuración descriptiva, funcional, social, familiar, etc: todos se atienen en su construcción a los tres principios que hemos señalado, pero siempre fuera de la lógica tradicional del texto dramático, tanto en su estructura como en sus funciones.

PENSAMIENTO. PRESUPUESTOS Y REFERENCIAS LÓGICAS

Las modificaciones que aporta el Teatro del Absurdo se manifiestan principalmente en esas partes cualitativas de la obra, fábula, caracteres y discurso verbal, pero repercuten también en los presupuestos y en el *pensamiento*.

En la trama, *La cantante calva* no observa las leyes estructurales ni las funcionales de la poesía escénica, a pesar de que continuamente los personajes advierten que no faltan a la lógica, que son cartesianos; en realidad la obra sustituye las relaciones causales y las leyes lógicas por una técnica acumulativa: las secuencias y los motivos se insertan uno tras otro sin relación entre ellos y culminan el absurdo al confrontar las relaciones

del texto con las formas lógicas, o esperadamente lógicas, que normalmente crean expectativas en el lector o en el público. La técnica acumulativa en la construcción del drama genera en el espectador una continuada frustración lógica, porque no satisface las expectativas argumentales que crea.

Y, sin embargo, los personajes aluden a la lógica, quizá para colocarla en el horizonte de referencias y señalar su contradicción: después de que el bombero resuelve el enfrentamiento de los Smith sobre la experiencia en el tema de las llamadas a la puerta, y afirma que los dos tienen razón, pero no toda la razón, el Sr. Martín destaca: *eso me parece lógico*, y la Sra. Martín lo confirma: *también yo lo creo*; y cuando se despide el bombero, la Sra. Smith resume: *Gracias a usted hemos pasado un verdadero cuarto de hora cartesiano*. Todo muestra que estos personajes de conversaciones absurdas tienen como marco de referencias la razón y la lógica para contradecirlas.

Creemos que el presupuesto más general del Absurdo es, más que su falta de lógica, su carácter *anti-* y así se presenta desde el subtítulo. Es un teatro que se construye en contrapunto del anterior en sus partes cualitativas, pero las mantiene y sigue siendo teatro. Sus dramas ofrecen, como todas las obras del género escénico, un Texto Literario y un Texto Espectacular, es decir, un texto con valores literarios perteneciente a la poesía escénica, que es semánticamente polivalente, como todos los textos literarios y en general los artísticos, que admiten varias lecturas, y un texto de carácter espectacular, integrado en el anterior, que diseña una virtual representación escénica, según el modelo de teatralidad del autor, y que también admite varias escenificaciones, de modo que cada Director puede darle formas diferentes, es decir, el texto dramático es un Texto Literario que se presta a varias lecturas y un Texto Espectacular que se presta a varias escenificaciones.

Sobre este marco de referencias del género escénico, los dos tipos de teatro, el tradicional y el absurdo, cubren el mismo concepto de drama: el primero desarrolla la parte lógicamente positiva, con seguridad basada en una larga tradición de siglos, el segundo adopta la posición contra la lógica, la parte negativa,

el absurdo, pero un absurdo realizado sobre la falsilla del teatro tradicional. Semióticamente el proceso de comunicación mantiene los dos textos: el literario y el espectacular, dirigidos a la lectura y a la representación y mantiene la polivalencia semántica de los dos.

PARALELISMO Y ANTI-

Dejando aparte su manifestación anecdótica, que lógicamente es diversa en cada obra, tanto en la fábula como en los caracteres, en el pensamiento, en el discurso y en el espectáculo, el esquema de la tragedia clásica suele articularse a partir de un enfrentamiento de ideas encarnadas en sujetos que mediante un discurso dialogado exponen las razones a favor o en contra. *Antígona* discurre en la escena como una lucha verbal entre la hija de Edipo y el tirano Creonte, en torno al *pensamiento* de la jerarquización de dos ordenamientos jurídicos, el *político* del tirano, y el *natural* que los dioses ponen en el corazón del hombre y defiende Antígona. Y, aunque no hay que descartar que el conflicto tiene matices que proceden del carácter fuerte de los dos personajes, lo que impide que cedan mínimamente en sus posiciones, cada uno *representa*, y *es* una idea: el periodo clásico griego no es época de relativismo, en la que todo valga.

La anécdota se abre con la orden de Creonte de negar honras fúnebres a su sobrino Polinice; es una orden que Antígona desobedece, no por capricho, no por oponerse, como parece indicar su nombre, sino porque sus creencias le dicen que sin tales honras, que incluyen ritos y enterramiento, el espíritu de Polinice vagará sin descanso toda la eternidad.

El drama se plantea porque la orden no es justa, ya que Creonte, por muy rey que sea, no tiene competencia para legislar sobre asuntos externos a la *polis* y no puede justificarse por mantener el orden. Es justo que Antígona se oponga.

Desde este planteamiento, el drama discurre por los diálogos siguiendo un esquema causal: Creonte condena a Antígona a ser enterrada viva, ella se suicida en la cueva donde la enterran, y, como consecuencia, su prometido Hemón, hijo de Creonte, también se suicida, y lo mismo hará la esposa del rey. Una

vez que la causalidad se pone en marcha, los suicidios se suceden sin que se puedan parar; los pasos del drama son inexorables hasta el desenlace y así ocurre en todas las tragedias, aunque con anécdotas diferentes. La tragedia planea en el texto hasta un desenlace que podría haberse evitado, hasta un punto a partir del cual es inevitable e inexorable. Las tragedias se inician siempre con hechos humanos, que alteran la justicia, las relaciones, la lógica y que pudieron omitirse; luego será imposible pararlos; el subtexto, el pensamiento de las obras, cada una de ellas y en su conjunto, parece advertir al hombre de la necesidad de reflexionar sobre sus acciones y sobre las derivaciones que pueden desencadenar, pues luego exceden el control humano.

La catarsis se produce por la tensión que suscita la posibilidad de evitar el desenlace funesto; el espectador cree que podrá pararse la sucesión de hechos y que podrá evitarse el desenlace; Creonte manda a sus hombres a liberar a Antígona, después de que Hemón discute con él y le hace ver su decisión de morir con su prometida, pero ya es inútil, ya no hay vuelta atrás.

Sobre un esquema lógico causal se construyeron la mayor parte de los dramas durante siglos; sus textos avanzan progresivamente con las partes cuantitativas y la trama se construye discrecionalmente con las cualitativas. El autor desarrolla sus posibilidades creadoras sobre el esquema causal, y el lector apoya en tal esquema sus expectativas. El juego de todos estos elementos crea un proceso de comunicación específico, el escénico.

Con el Teatro del Absurdo, el entramado se viene abajo, y no somos tan ingenuos, como para pensar que un cambio así se debe a un deseo de epatar al burgués, como se interpretó en principio. El autor del prólogo a *La cantante calva*, Jacques Lemarchand, apunta la idea de que está escribiendo un *Antiprólogo* y cuenta su regocijo al verificar el desconcierto de los espectadores. Pero creemos que el Teatro del Absurdo es más que la causa del fastidio de algunos espectadores ante un diálogo y una trama desconcertantes; la reacción más o menos irritada es sólo un detalle del proceso de comunicación: recoge la opinión del receptor,

pero es indudable que la obra tiene otro sentido en su ser *anti-* y tiene unas formas nuevas que crean nuevos sentidos.

El Teatro del Absurdo cambia el esquema; en sus textos cada uno de los motivos no es causa del siguiente, ni es efecto del anterior; la trama puede estancarse en el primer motivo, que puede repetirse o cambiarse; puede ser seguido por otro que no tenga nada que ver con él, a no ser su carácter de *anti-*: nada asegura que uno tras otro conduzcan de un modo coherente, único y lógico a un desenlace previsto. El principio de causalidad es considerado como una construcción de la razón, que no se da necesariamente en la realidad

El lector y el espectador del drama tradicional, asentados en la comodidad de lo previsible, suelen entretenerse con la anécdota, sin preocuparse del esquema subyacente. Ante el drama del Absurdo, el espectador no entiende el discurso, ni la trama y trata de interpretar lo que está oyendo, las relaciones entre los motivos, y al no poder hacer una lectura, se siente defraudado. En este punto hay que colocar la afirmación de Jarry de que *relatar cosas comprensibles sólo sirve para entorpecer la mente y desviar la memoria, el absurdo ejercita el cerebro y hace trabajar la memoria*. Lógicamente, el sentido y la verosimilitud de lo que pasa en la escena es interpretado por cada espectador en su horizonte de expectativas buscando modelos explicativos conocidos. Si no puede encontrarlos, porque el texto resulta imprevisible, el lector fuerza la imaginación, puesto que la obra sigue, y le busca caminos verosímiles, que probablemente serán anulados por un desenlace inesperado, o por la falta de desenlace.

No estamos ante una deconstrucción del texto, pues a pesar de la secuencia imprevisible por la que avanza, la obra del Teatro del Absurdo sigue tratando los problemas humanos que tradicionalmente han planteado el texto teatral, siempre radicales en la tragedia y siempre mediante un proceso de inversión en la comedia: la trascendencia, el sentido de la vida, la libertad, la responsabilidad, la enajenación, la diferencia, etc. están en el fondo del género dramático.

Podemos observar que en *La cantante calva*, Ionesco ha renunciado a trazar esquemas didácticos que ilustren a los espec-

tadores advirtiéndoles de los peligros que derivan de poner en marcha un proceso que luego se escapará de su control: si Creonte no hubiera cometido el error de prohibir las honras de Polinice, no llevaría a la muerte a su sobrina, a su hijo y a su mujer; completamente fuera de ese esquema lógico de irresponsabilidad, los Smith no comen buenas patatas con tocino porque vivan en un suburbio de Londres, aunque así lo afirma la señora; la visita de los Martin no inicia una relación de enfrentamiento o de infidelidad; los diálogos no construyen ni matizan caracteres, no hay escenas de conocimiento, ni de reconocimiento; tales escenas no conducen a resolver nada, son absurdas, y sin embargo siguen siendo teatro y crean tensión dramática.

Queda anulada la lógica del relato y quedan también anuladas formas dramáticas, pero la antipieza mantiene la apariencia de una trama, la apariencia de un diálogo, la presencia de unos personajes, unas relaciones que amenazan con conflicto, y que en un momento determinado tienen un final imprevisible, sin producir catarsis.

Ionesco dedica a su esposa y a su hija «todo este Teatro» que se aparta del tradicional y que en frase de Lemarchand, *es seguramente el más extraño y espontáneo que nos ha revelado nuestra posguerra*. La Antipieza de Ionesco es Teatro, entra en el género negando las unidades y el sentido, pero sin moverse de tales categorías: cuestiona la *fábula* y su lógica, los *caracteres* y su verosimilitud, el *pensamiento* y su progresión, y se convierte en una especie de parodia de las partes cualitativas de la tragedia. Formas lógicas y formas absurdas pueden ser representadas y efectivamente lo han sido.

El espectador se planteará ante esta situación si el teatro tiene sus límites en el texto, en la representación, o en alguna de sus partes cualitativas. El Teatro del Absurdo va estirando experimentalmente hasta donde puede sus dudas. Lingüísticamente el diálogo queda despojado de sentido: la señora dice cosas que no tienen interés pues son cosas consabidas, e informativamente no tienen más fin que señalar la insustancialidad de la vida cotidiana; el señor ni siquiera llega a articular, chasca la lengua para dar testimonio de su presencia y quizá de su

atención, guarda las formas sociales, pero no las lingüísticas ni las literarias; el monólogo es seguido por diálogo absurdo, sin referencias lógicas.

Bueno, siempre hay críticos que con plantillas críticas acreditadas celebran las novedades en contra de los que buscan razones; siempre hay intelectuales con las intenciones de un miura para epatar a burgueses que, por lo general, ya están de vuelta de esas gracias y que al menor descuido las integran en el sistema. El Teatro del Absurdo tiene más sentido que asombrar o desconcertar, señala la imposibilidad del hombre para controlarse.

Como resumen interpretativo final podemos decir que el teatro que surge en Grecia para explicar el paso del Caos a la sociedad organizada, el cambio de la ley de la venganza en la justicia institucionalizada [*La Orestía*], para establecer una jerarquización de los ordenamientos jurídicos [*Antígona*], o para señalar la razón como fundamento del orden social y humano, es un teatro que con pocas variantes en su esquema dura veinticuatro siglos. El Teatro del Absurdo que va contra lo racional y lo seguro, contra lo psicológicamente válido y nos deja en el relativismo del todo vale, es la expresión acorde con la sociedad y los valores que siguen en Europa al desastre y al desánimo posterior a las barbaridades de la Segunda Guerra Mundial. Parece que hayamos vuelto al Caos, parece que la razón no es eficaz, aunque en realidad parece que el desastre hay que achacarlo a la voluntad, no a la razón, que se ha olvidado. Es difícil que el Absurdo tenga una continuación porque lo negativo no matiza, sólo lo lógico admite matices y parece que efectivamente ha durado poco tiempo, pero éste es un tema de historia del teatro.

BIBLIOGRAFÍA

- BOBES NAVES, M^a C. (1992): *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos.
— (2010): *Temas y tramas del teatro clásico español*, Madrid, Arco.
MAURON, CH. (1997): *Psicocrítica del género cómico*, Madrid, Arco.