

**Trabajo de Final del Grado en Humanidades: estudios
interculturales**

**El Teatro del Absurdo: un reflejo
existencialista del mundo
contemporáneo**

Autora: Mayte Guillén Sánchez

Tutor supervisor: Dr. Santiago Fortuño Llorens

Fecha de lectura: Octubre, 2018



Resumen:

En el presente Trabajo de Final de Grado se realiza un estudio transversal en el que se relacionan la corriente dramática de la segunda mitad del siglo XX, el Teatro del Absurdo, con la filosofía existencialista francesa de Albert Camus y Jean-Paul Sartre, dentro de su contexto histórico. Además, de manera tangencial, encontramos un ejercicio de literatura comparada, al analizar dos obras de teatro de autores españoles, Miguel Mihura y Fernando Arrabal y, más ampliamente, la de un autor franco-rumano, Eugène Ionesco.

El objetivo de este trabajo no es otro que el de mostrar la relación entre el Teatro del Absurdo con la filosofía existencialista y comprobar cómo se complementan en sus obras. De este modo veremos reflejado en el teatro el pensamiento de la época y las incertidumbres de la sociedad.

Palabras clave:

Existencialismo, teatro del absurdo, literatura, filosofía, siglo XX.

<u>ÍNDICE</u>	<u>Página</u>
INTRODUCCIÓN.....	5
AGRADECIMIENTOS.....	6
Capítulo 1: El Teatro del Absurdo: contexto histórico y características generales....	7
Capítulo 2: El existencialismo europeo: dramaturgia y filosofía.....	11
2.1 Eugène Ionesco y su tiempo.....	11
2.2 El teatro de Eugène Ionesco.....	13
2.3 El existencialismo de Jean-Paul Sartre y Albert Camus.....	16
2.3.1 El humanismo de Jean-Paul Sartre.....	16
2.3.2 El absurdo vital de Camus.....	18
Capítulo 3: El teatro del absurdo en la escena española: Miguel Mihura y Fernando Arrabal.....	19
3.1 <i>Tres sombreros de copa</i> de Miguel Mihura: atisbos del absurdo....	20
3.1.1 Características formales renovadoras en <i>Tres sombreros de copa</i> : personajes y situaciones absurdas.....	20
3.2 Fernando Arrabal: el Teatro del Absurdo español desde el exilio...	23
3.2.1 <i>Pic-Nic</i> : breve pieza del absurdo español.....	24
Capítulo 4: <i>El rey se muere</i> de Eugène Ionesco: un ejemplo de existencialismo en el teatro del absurdo.....	26
4.1 Contextualización de la obra.....	27
4.2 Estructura y argumento de la obra.....	28
4.2.1 Estructura.....	28

4.2.2 Argumento.....	30
4.3 Personajes.....	30
4.3.1 El rey Berenguer I.....	31
4.3.2 La reina Margarita.....	35
4.3.3 La reina María.....	37
4.3.4 El médico.....	39
4.3.5 Julieta.....	40
4.3.6 El alabardero.....	41
4.4 Situaciones absurdas.....	42
4.5 Los tópicos de la obra.....	44
4.5.1 <i>Fugit irreparabile tempus</i>	44
4.5.2 <i>Carpe diem</i>	45
4.5.3 <i>Sic transiit gloria mundi</i>	46
4.6 El lenguaje.....	46
CONCLUSIÓN.....	49
BIBLIOGRAFÍA.....	50

INTRODUCTION

It was the year 2004 when I went to Madrid on a high-school trip, and one of the activities we did was to see the play *Exit the king* by Ionesco. I felt absolutely amazed and shocked at the end of the performance. I thought to myself that that one piece truly talked to and of the humanity in a strong and direct way. Now, fourteen years later, I think it is important to value that experience and to explain how a play, or any another masterpiece, can shake our conscience and open our eyes.

The purpose of this work is to make an analysis about how a play works on its context and to connect this dramatic kind of literature with the existentialist philosophy. To understand a play it is essential to understand the society of its moment and the thinking of its people. So the objective of this work is to draw an interdisciplinary image to see how a masterpiece can help us to be conscious on what direction the humanity is taking and the situation it is.

To make this reflection exercise we only need to make a revision of the recent history and its most important events. The great thinkers of our closer society offer us the tool to understand the twenty century second half problems. And the play we are going to analyse will give us the opportunity to connect the literature with the philosophic thinking of its time. This way we will get the necessary resources to reach a reasonable conclusion of how a play can help us to be critics with our times.

Along this work we are going to divide it in chapters according to an analytic structure where we will begin with an introduction to the historical context of The Theatre of the Absurd and his main characteristics; on the second chapter we will study the philosophers and the playwright we will analyse; the purpose of the third chapter is to explain the Spanish case and compare both situations, the Spanish and European; and, in the last chapter, we are going to analyse Ionesco's play *Exit the king*.

At the end of the work we'll have an interdisciplinary vision on how a play can be the humanity reflection of its time and, this way, to help us on having a critic vision and acting in consequence. Because as Shakespeare said: «All the world is a stage, and all of us merely players».

AGRADECIMIENTOS

Agradezco la ayuda recibida de mi familia, pues sin su apoyo este trabajo no se hubiese podido realizar.

También agradezco la ayuda de mi tutor y guía, el Dr. D. Santiago Fortuño Llorens. Gracias a sus sabios consejos, este trabajo ha llegado a buen puerto.

Capítulo 1: El Teatro del Absurdo: contexto histórico-artístico y características generales

Tras la conmoción de la Segunda Guerra Mundial, el mundo contemporáneo sufre una crisis existencialista que se reflejará en las artes y la filosofía. Escritores y filósofos trataron de reflexionar sobre el sentido de la existencia humana después de haber sido testigos de los horrores de los conflictos bélicos que dejaron en duda la racionalidad del hombre moderno.

París se convirtió en el epicentro de las manifestaciones artísticas y filosóficas de la posguerra y allí comenzaron su obra dramaturgos como Eugène Ionesco (1909-1994) o Fernando Arrabal (1932), y filósofos como Jean Paul Sartre (1905-1980) y Albert Camus (1913-1960), cuyas obras trataremos reiteradamente en el presente trabajo.

El Teatro del Absurdo, como Martin Esslin (1918-2002) defiende en su ensayo sobre esta variante dramática, nace del propósito de llevar a escena el sinsentido de la condición humana y, para ello, se apoya en el abandono del tratamiento lógico de la obra y del pensamiento discursivo (Esslin, 1991: 24). Debemos matizar que los filósofos existencialistas, como Sartre y Camus, también escribieron obras de teatro, sin embargo, las que mejor reflejan la filosofía existencialista son las de autores como Beckett, Ionesco, Arrabal o Adamov, aunque afirmen no pertenecer a ninguna escuela filosófica. Si bien Sartre o Camus tratan de argumentar el absurdo existencial de manera clara y lógica, los autores del Teatro del Absurdo reflejan las preocupaciones y ansiedades del hombre contemporáneo adoptando una actitud rupturista con todos los guiones marcados por la sociedad hasta entonces. Por este motivo crean un teatro que carezca de toda lógica racional, que se caracteriza por la devaluación del lenguaje y la falta de comunicación en la medida que no tratan de argumentar el absurdo de la existencia, sino de presentarlo tal como es. Como afirma Esslin «la diferencia entre el filósofo y el poeta radica en que el primero intenta explicar el sentido de la vida mediante la argumentación, y el segundo se ocupa de mostrarla tal como es en sus textos» (Esslin, 1991:25).

Siguiendo esta línea de arte rupturista con los convencionalismos de la época, podemos decir que no es una coincidencia que el Teatro del Absurdo, así como las artes

vanguardistas de la época, tuviera su origen en París, pues la capital francesa era, entonces, el refugio de los más destacados artistas individualistas que trataban de asegurarse un lugar donde poder transmitir sus ideas con libertad y llegar a un público receptivo que supiera valorar sus innovadores proyectos.

No es de extrañar, pues, que los autores más destacados del Teatro del Absurdo escriban su obra en francés, pese a que ninguno de ellos tuviese origen galo, como Beckett, que era irlandés; o Ionesco, de procedencia rumana. Esta necesidad de escribir sus obras en francés es inherente al hecho de que tuviesen alguna posibilidad de ser valoradas por el público, a riesgo de no ser comprendidas o aceptadas en otros países o en otras lenguas. Es el caso de Miguel Mihura, en España, quien en 1932 escribió una comedia con rasgos del absurdo, *Tres sombreros de copa*, genuinamente revolucionaria en su contexto, la cual no pudo ver la luz hasta 1952, por no ser adecuada por aquel entonces a los preceptos dramáticos de la sociedad de la época.

Es fundamental para comprender la importancia de una corriente artística, en este caso dramática, como lo es el Teatro del Absurdo, conocer el contexto histórico en que se sitúa.

La Europa de mediados del siglo pasado sufría una crisis de valores morales agudizada por la desolación que produce un territorio en ruinas tras la segunda guerra mundial. El mundo contemporáneo queda dividido entre Oriente y Occidente, siendo líder del primer grupo la URSS, con sus ideales comunistas y, del segundo grupo, EEUU, con su implacable capitalismo. La competición armamentística entre los dos bloques dio lugar a la llamada Guerra Fría, cuyo suceso en Cuba con la guerra de los misiles hizo que la humanidad estuviera a un paso de ser aniquilada definitivamente. La “caza de brujas”, en EEUU, se convirtió en un ejemplo de la desconfianza que se generó tras la división del mundo, donde nadie podía confiar en nadie. Esta reticencia llegó hasta apoderarse del mundo artístico, con la censura de obras de arte, como películas, obras de teatro, novelas, etc.

Como acabamos de mencionar, el ambiente parisino de la posguerra era refugio de artistas rompedores, individualistas y bohemios que anhelaban dar rienda suelta a su expresión creativa buscando nuevas formas de plasmar la realidad en el arte. Sin embargo, como toda nueva corriente artística, se trata de romper con la anterior, lo que

provocará, sin lugar a dudas, un choque emocional al espectador, cuya educación artística se basaba en unos conceptos marcados y aceptados hasta entonces.

Así pues la ruptura del Teatro del Absurdo con el teatro tradicional, que se había representado hasta entonces, supone un choque emocional para el público, que había asimilado las características fundamentales del drama convencional, como pudiéramos encontrar en una tragedia de Shakespeare o una comedia de Molière. Si en ellas encontramos un argumento magistralmente elaborado, unos personajes reconocidos por su marcado carácter, un tema que presente un problema con su consiguiente solución que sea un vivo reflejo de la naturaleza humana y todo ello descrito con un lenguaje bello, coherente y sutil, en el Teatro del Absurdo todo esto se ve profundamente alterado. Estamos ante un género dramático que trata de replantearse los preceptos aristotélicos establecidos de unidad de tiempo, acción y lugar. No obstante, para que podamos hablar de género dramático debemos citar las características comunes a los demás géneros dramáticos, que en este caso serán la acción, los personajes y el espectáculo.

La acción dramática en los textos tradicionales se basa en la propuesta de un conflicto inicial que debe solucionarse al final de la obra mediante su anterior desarrollo o planteamiento. Una estructura bien delimitada que permite exponer al autor cualquier asunto de una manera razonable. Sin embargo, en una obra del Teatro del Absurdo nos encontramos con que la acción carece de un principio lógico, es decir, parte de la premisa de que la existencia del ser humano es absurda e ilógica, por lo tanto todas sus acciones lo serán; aunque esto no quiere decir que la acción se elimine de la obra, sino que tomará un rumbo diferente al establecido. Como defiende Ionesco: «Una obra de teatro es una construcción constituida por una serie de estados de conciencia, o de situaciones, que se intensifican, se densifican, luego se enlazan, sea para desenlazarse, sea para acabar en una confusión insostenible ». (Ionesco, 1965: 205)

Partiendo de la concepción absurda de la vida reflejada en el escenario, las características más sobresalientes en cuanto a la acción que podemos encontrar en el Teatro del Absurdo van desde la evolución brusca de un personaje en un momento dado de la obra, pasando por la alteración del problema inicial de situación cómica o inocente a sinsentido total, con una desviación de las causas y los efectos que son alterados en su

orden inicial o lógica, situación que se ve intensificada por los continuos cambios de ritmo que se suceden en la obra para señalar la evolución de la misma. Debemos añadir que los factores paralingüísticos juegan un papel decisivo en la comprensión de la acción de la obra, tomando un papel protagonista las acotaciones que sugieren los detalles más relevantes de la acción y los personajes. Es característico de los autores de este género teatral repetir o variar en la reproducción de algunas situaciones concretas para transmitir la sensación de progresión en la obra, pues se trata de un teatro de imágenes más que de sucesos. (Núñez, 1981: 631-644)

Otro aspecto importante en cuanto a las diferencias entre el Teatro del Absurdo y el teatro tradicional es el papel del personaje. Si en el segundo caso nos encontramos personajes que destacan por su originalidad, su identidad y su propósito, en el primero estas características se ven claramente devaluadas si no anuladas, pues sus protagonistas son figuras carentes de psicología o vida propia, que se conforman con caracteres irreflexivos, ilógicos, carentes de autenticidad e integridad, por esto resulta difícil reconocer o asimilar un papel particular a un individuo en concreto que en escena se reconocerá por el cuerpo mismo del actor y por el nombre en el texto.

Por otro lado, si bien la estructura del Teatro del Absurdo nos puede resultar novedosa a simple vista es porque combina varios elementos de otros espectáculos hermanos suyos, como lo pueden ser el circo, el *music-hall*, o las representaciones religiosas alegóricas cargadas de simbolismo. No obstante los autores del absurdo pretenden ir un paso más allá y despertar al espectador acostumbrado a determinadas convenciones para hacerle reflexionar sobre su misma autocomplacencia. Así pues, en sus representaciones podemos observar cómo los temas tratados son los mismos que han sido abordados por los dramaturgos y literatos a lo largo de la historia de la humanidad: la vida, la muerte, las relaciones y el hombre en el universo en general. Sin embargo, con la llegada del existencialismo humanista e individualista, el poeta proyecta en el escenario esta vez una imagen única y personal donde se representa nuestro yo más íntimo con nuestras glorias y miserias, mostrando el lado más vulnerable de la esencia humana.

Dentro del Teatro del Absurdo encontramos, entonces, las situaciones más grotescas e inverosímiles que se habían representado hasta ahora, con lo que se pretende hacer consciente al espectador de lo absurdo y precario de su existencia. Imágenes

rocambolísticas que analizaremos a lo largo del trabajo en las obras de dos de los autores del absurdo más importantes de Europa: Eugène Ionesco y Fernando Arrabal. Así pues, en una obra del Teatro del Absurdo presenciaremos imágenes que chocan por su extremismo, haciéndonos pasar, en un breve espacio de tiempo, de la carcajada al horror.

En definitiva, no se trata de un teatro de acciones, sino de imágenes, muchas veces difíciles de comprender, que obligan al espectador a replantearse la posición del ser humano dentro del universo en el que habita y quitar importancia a los problemas banales del día a día provocados por el eterno inconformismo que la especie humana ha expresado a lo largo de la historia de la humanidad, como bien describe Albert Camus en su obra *El mito de Sísifo* (1942), acentuado por el factor de la sociedad consumista en que vivimos. Por esta razón, aparte de tratar los rasgos formales del Teatro del Absurdo en dos de sus obras, nos detendremos en su contenido filosófico, relacionándolo con la filosofía existencial de Sartre y Camus.

Capítulo 2: El existencialismo europeo: dramaturgia y filosofía

2.1 Eugène Ionesco y su tiempo.

Eugène Ionesco nace en Slatina (Rumanía) el 26 de noviembre de 1912, durante las guerras balcánicas. En 1913 se traslada a vivir a París con sus padres. En 1921 se instala con su madre y su hermana en *La Chapelle Athenaise* (Mayenne), estancia que le servirá como fuente de inspiración para muchas de sus obras.

Bajo la influencia de las grandes novedades históricas y culturales de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, entre las que destacan el nihilismo de Nietzsche y las teorías de Marx sobre el desarrollo de la sociedad bajo los dictados de la producción, así como los avances científicos de Einstein, surge la era de la negación, dando paso a la posmodernidad.

En 1925 regresa a Rumanía, lo que supone cambiar de cultura así como de lengua, situación que tendrá una gran repercusión en su futura carrera artística. Durante su estancia en el país balcánico comienza sus estudios de la licenciatura de francés en la universidad de Bucarest. Mientras, en Rusia, Stalin (1878-1956) elimina a Trotsky

(1879-1940), quien fue asesinado, y en Alemania, Hitler (1889-1945) escribe en la cárcel *Mein Kampf* (1925).

En 1931, Ionesco publica una recopilación de versos y seguidamente aparecen sus artículos titulados *Nu!* (“¡No!”) y, unos años después, Jean Paul Sartre (1905-1980) publica *La Náusea* (1938). Tras la victoria de Hitler en las elecciones alemanas, el ejército germánico procede a la anexión del territorio austríaco. A finales de la década de los treinta, Ionesco obtiene una beca para realizar su tesis sobre poesía francesa en París, instalándose en Marsella.

Durante la Segunda Guerra Mundial, influenciado por los acontecimientos históricos, el francófono argelino Albert Camus (1913-1960) publica sus obras más importantes: *El extranjero* y *El mito de Sísifo* (1942), mientras el filósofo francés Jean Paul Sartre publica en 1943 *El ser y la nada*, una de las obras más trascendentales del existencialismo francés. Tras el conflicto bélico que dejó el continente europeo en ruinas, Ionesco comienza a escribir lo que será su primera obra del Teatro del Absurdo: *La cantante calva*. La pieza se estrenó en el *Théâtre des Noctambules* en 1950. Un año antes publicó Simone de Beauvoir (1908-1986) *El segundo sexo*, uno de los alegatos feministas más importantes del siglo XX.

La hecatombe de dos guerras mundiales, la revolución soviética, la victoria de los regímenes totalitarios, la creación de campos de concentración, los movimientos de emancipación de los pueblos colonizados, marcan el paso hacia la globalización mundial, lo que supone la devaluación y pérdida de ciertos valores sobre los que se asentaba la sociedad occidental.

A partir de la década de los cincuenta, París se convierte en el epicentro de la cultura vanguardista mundial, refugio de filósofos, escritores y músicos. El arte no podía quedarse indiferente ante los acontecimientos históricos y de este modo surge el cubismo en pintura, la música dodecafónica y el jazz, o el surrealismo en literatura. El contexto histórico hizo replantearse tanto las bases y contenidos racionales de las obras como sus reglas, principios y formas. De este modo, a las novelas existencialistas o nihilistas les contestará el nuevo teatro o anti-teatro. Si bien el público pensaba encontrarse con una variante dramática de las novelas de su tiempo, esta alineación se acaba con el teatro del absurdo. Desde entonces, el éxito de Ionesco se sucede a medida

que se van estrenando sus obras, así como la de otros dramaturgos del absurdo tan relevantes como Samuel Beckett (1906-1989), quien estrenó *Esperando a Godot* en 1953, el mismo año de la muerte de Stalin.

2.2 El teatro de Eugène Ionesco

El teatro de Eugène Ionesco forma parte de la tendencia inevitable de llevar a cabo una revolución artística provocada por el paso de la modernidad a la posmodernidad, hablando en términos filosóficos.

El panorama escénico, previo al estreno de las obras de Ionesco y la irrupción del Teatro del Absurdo, lo conformaban dramaturgos como Chéjov (1860-1904) en Rusia, Pirandello (1867-1936) en Italia o Brecht (1898-1966) en Alemania. Estos autores habían renovado la escena teatral innovando en técnicas de realismo, aspectos sociales y modificando la acción. Pero también estaba el teatro de Sartre (1905-1980), quien utilizaba el diálogo dramático como vehículo de expresión de su filosofía. En las obras de los citados autores, nos encontramos a personajes víctimas de injusticias sociales, con lo que pretendían dar un toque de atención al espectador frente a los problemas de la época.

Sin embargo, los dramaturgos vanguardistas como Beckett o Ionesco se adelantan en la técnica introduciendo en las obras el concepto de lo absurdo. Este recurso no tiene otra finalidad que la de sorprender al espectador, quien se sentirá obligado a repensar la realidad y ejercitar su espíritu crítico. Esta técnica de introducción del absurdo le valió el sobrenombre de anti-teatro.

Las obras del Teatro del Absurdo son un auténtico caos, donde lo que se hace se contradice con lo que se dice. En ocasiones no sabemos qué es lo que se está representando y nos encontramos con un universo onírico lleno de un simbolismo delirante.

Ionesco concibió la idea de teatro del absurdo mientras leía manuales de francés como lengua extranjera. Encontró estos textos absurdos, donde las conversaciones banales transmitían comicidad y patetismo. Este hecho es inherente a la condición de bilingüe del autor, quien se vio en la situación de afrontar los problemas que acompañan a la

persona que domina dos idiomas. De ahí que en sus obras el absurdo provocado por los juegos del lenguaje tenga un papel tan importante.

Los personajes de la obra de Ionesco son planos, no evolucionan, su lenguaje estereotipado y las circunstancias absurdas que lo rodean nos recuerdan a los personajes de la novela *Fahrenheit 451*, escrita en 1953 por Ray Bradbury (1920-2012), en la que actúan como autómatas o robots. Pero es la situación de los personajes la que acapara todo el protagonismo de la obra, aunque Ionesco utilice la distanciación escénica para generar una mayor comicidad, esta se puede transformar en agonía por segundos, pues parecen figuras atrapadas en un mundo absurdo, en el que los objetos juegan un papel fundamental, llegando incluso a dominar la escena.

Esta agonía tiene su razón de ser en la sensación de asfixia sufrida dentro de una sociedad donde abundan las convenciones (lenguaje previsible, objetos fabricados en serie, actitudes impuestas, falsas relaciones sociales, intromisión de la comunidad en la vida privada). De ahí surge el grito de socorro de los personajes, quienes sometidos a un mundo de convenciones sienten una profunda nostalgia por la inocencia perdida de la infancia. Esta teoría del ser humano asfixiado por el mundo de lo material es la que nos muestra que nos encontramos en una sociedad dirigida por la producción en la que nuestra función está sometida a ciertos parámetros inamovibles, imposibles de superar individualmente. «El estado de desesperación que se transmite y la posibilidad que se da al público de enfrentarse a ella, convierten ciertos momentos de la obra en una verdadera catarsis» (Esslin; 1961:198). Por esta razón Ionesco opta por crear un teatro que muestre la verdadera situación del ser humano ante la barbarie materialista que se construye en nuestro tiempo, y no trata de hacer un teatro comprometido de ideas, sino de reflejar, directamente, lo absurdo de la existencia humana. No obstante, la tensión que el espectador sufre ante un universo cada vez más desconcertante, se quiebra por la incorporación de pasajes cómicos que son introducidos por los gestos exagerados de los personajes y su característico lenguaje que contrasta con las situaciones absurdas que se suceden.

No en vano el autor defiende que lo trágico y lo cómico no son circunstancias aisladas en la existencia del ser humano, sino que el ser humano tiene la capacidad de ser a la vez trágico y grotesco. Así pues, los momentos cómicos de

la obra son la evasión que el espectador necesita para anestesiar la angustia del absurdo existencial generado durante la representación. (Colette, 1972: 13)

En el primer teatro de Ionesco podemos encontrar la repetición de los temas mencionados anteriormente, aunque con aspectos variados. Se trata de piezas breves e intrigantes. Poco a poco el autor siente la necesidad de hacer más explícita su conciencia interior dando paso a la creación de obras donde se expliciten diversas formas de vida, enriqueciendo a sus personajes y avivando la acción. «No obstante, a lo largo de su trayectoria no abandona su drama contradictorio, con sus luces y sus sombras, apostando por el nuevo lenguaje teatral que descubre obra tras obra». (Colette, 1972: 13)

2.3 El existencialismo de Jean-Paul Sartre y Albert Camus

A lo largo de la historia de la humanidad, la filosofía y las artes han estado ineluctablemente relacionadas entre ellas y su tiempo. Por eso es indispensable hacer un resumen de la corriente filosófica predominante en la Europa de posguerras, que era el existencialismo, para comprender la disciplina artística que abordamos en el presente trabajo, que es el Teatro del Absurdo. Así mismo, a lo largo del siguiente capítulo estableceremos las similitudes que enlazan el existencialismo con el Teatro del Absurdo, mediante el análisis de la obra de Eugène Ionesco, *El rey se muere* (1962).

2.3.1 El humanismo de Jean-Paul Sartre

Jean-Paul Sartre (1905-1980) fue el filósofo más célebre del existencialismo francés del siglo pasado. Doctor en filosofía por la Universidad de la Sorbona en París, dedicó su vida a la labor del filósofo. En su obra *El ser y la nada* (1943) expone toda su filosofía existencialista, aunque también escribió novela y teatro. Su trabajo como escritor le hizo merecedor del Premio Nobel que, sin embargo, rechazó, por no comulgar con sus principios morales. Fue un activista comprometido con los derechos humanos que participó en el Mayo del 68 francés, además de simpatizar con la Revolución Cultural China y la Revolución Cubana encabezada por Fidel Castro. Su compañera sentimental y profesional, la más conocida precursora del feminismo en Europa, Simone de Beauvoire (1908-1986), tuvo gran influencia en su vida y obra y, juntos, forman una de las parejas culturales más importantes del siglo XX.

El existencialismo de Jean-Paul Sartre tiene su base en la búsqueda trascendental del sentido de la vida.

En su obra *El ser y la nada* reflexiona sobre la idea del *ser* como unidad existente e independiente, a lo que denomina el *ser-en-sí*.

La conciencia, sigue a la existencia, que es el *ser-en-sí*, y por eso es conciencia de algo. Es entonces cuando la conciencia se proyecta hacia lo otro desde la existencia (o *el ser-en sí*). Así pues, desde la irreductible existencia, la conciencia, con sus dudas, se proyecta libremente en el mundo, es decir:

La imaginación es, pues, la conciencia total en cuanto realiza la propia libertad, puesto que la conciencia, al ser siempre una conciencia en situación y libre, posee siempre la posibilidad concreta de producir algo irreal. (Sartre, 1940: 236)

Por otro lado, la nada sería la eliminación de la conciencia en la existencia, o del *ser-en-sí*, que no se proyecta hacia al otro, es decir, inconsciente, y este vacío de la falta de proyección hacia el exterior es lo que provocaría la *náusea*. Sin embargo, partiendo de este estado de vacío, habiendo superado la *náusea*, nos liberamos de contenidos negativos y regeneramos nuestra carga original, por lo que nos devuelve un espacio que podemos llenar de nuevo con distintas ideas que se proyectan hacia el exterior. Así, llegamos al punto de que, si la conciencia se proyecta desde *el ser-en-sí* hacia *lo otro*, la conciencia trasciende, es decir, es libre de guiar su subjetividad hacia el mundo y, por lo tanto, responsable de su elección.

Además, partiendo de la premisa defendida por Nietzsche de que Dios ha muerto, Sartre afirma que: « [...] no tenemos ni detrás ni delante de nosotros, en el dominio luminoso de los valores, justificaciones o excusas. Estamos solos [...], el hombre, sin ningún tipo de ayuda y auxilio, está condenado a cada instante a inventar al hombre» (Sartre, 1945: 42-43)

De este modo, si el hombre se hace a sí mismo, deberá crearse unos valores. Si con la muerte de Dios, ha nacido el hombre libre, éste debe fundar una nueva moral que tenga como base el respeto hacia el otro, puesto que el hombre es en cuanto a su proyección hacia el mundo y hacia los demás, concluyendo que, el ser humano, no es más que su proyecto. Esta es la razón por la que Sartre defiende que el existencialismo es un humanismo: porque el hombre se define en los logros que consigue para la humanidad.

2.3.2 El absurdo vital de Camus

Albert Camus (1913-1960) fue un escritor argelino, hijo de padres franceses emigrados. Su infancia transcurre en Argel, donde comienza sus estudios de filosofía en la universidad. Trabajó como periodista en un diario francés y la lucha por la justicia social marcó su vida y carrera literaria. Su talento comenzó a reconocerse con la publicación de dos de sus obras más importantes: *El Extranjero* y *El mito de Sísifo* (1942). Sus novelas tratan, sobre todo, de los conflictos del hombre en la sociedad y, aunque criticaba el existencialismo de Sartre, la historia lo considera, junto a su coetáneo, uno de los máximos exponentes de la filosofía existencialista de la época.

Albert Camus no se consideraba a sí mismo un filósofo, pero sus obras nos dejan un legado de lucidez donde los valores de la solidaridad y la libertad prevalecen sobre la absurda existencia del hombre contemporáneo.

Para Camus, la única filosofía de vida posible, tras los trágicos sucesos que marcaron la primera mitad del siglo XX, era la rebelión. Ésta nace de la toma de conciencia de las injusticias de la vida, por ello, el absurdo existencial es lo contrario a la irracionalidad, porque en el choque de la irracionalidad con la conciencia de lo absurdo nuestra reacción debe ser la rebelión o el suicidio filosófico. En palabras de Camus, describiendo la situación en la que el hombre toma conciencia del absurdo cuando se enfrenta a la injusticia y nace la rebelión:

Lo que era en principio una resistencia irreductible del hombre se convierte en el hombre entero que se identifica con ella y en ella se compendia. Aquella parte de sí que quería que la respetasen la pone entonces por encima de lo demás y la proclama preferible a todo, incluso a la vida misma. Llega ser para él el bien supremo. (Camus, 1982: 27)

Pero el valor defendido debe ser común para todos los seres humanos si queremos que sea válido para un individuo, así pues: «La rebelión contra el mal histórico de las injusticias sociales es, en realidad, la rebelión contra el mal metafísico de la condición humana» (Prini, 1992: 227)

Aunque si caemos en el historicismo, nos encontramos ante el *El mito de Sísifo*, comprobando que la historia se repite, por lo que no nos queda otra salida que el equilibrio de mantenernos a flote entre la justicia y la injusticia, lo que Camus llamará

la mesura. Este término lo utiliza para definir un estado de continua rebelión que no se excede ni se anula, sino que nos mantiene en equilibrio sin sobrepasar los límites.

Para Camus, esta medida se encuentra en las manifestaciones artísticas, como en las obras de Shakespeare o Cervantes, en cuyos textos podemos encontrar los valores que añora la humanidad.

La belleza, sin duda, no hace las revoluciones. Pero llega el día que las revoluciones la necesitan. Su norma, que se opone a lo real al mismo tiempo que le da unidad, es también la de la rebelión. ¿Se puede, eternamente, rechazar la injusticia sin dejar de celebrar la naturaleza del hombre y la belleza del mundo? (Camus, 1982: 341)

En las bases de las obras de los dos autores que acabamos de comentar, encontramos un compromiso social con su tiempo que inspirará a numerosos artistas que siguen sus mismos pasos denunciando el lado más peligroso del ser humano, el egoísmo, y ensalzando los valores de solidaridad y libertad para lograr un mundo más justo para la humanidad.

Capítulo 3. El teatro del absurdo en la escena española: Miguel Mihura y Fernando Arrabal.

En este tercer capítulo vamos a analizar, brevemente, dos obras de dos autores clave en el panorama del teatro español del siglo XX como lo son Miguel Mihura y su obra *Tres sombreros de copa* (1932) y Fernando Arrabal con *Pic-Nic* (1952).

En primer lugar, resaltaremos las características que señalan a la primera obra de Miguel Mihura como introductora en la escena nacional de un teatro de vanguardia que todavía no se había pronunciado en Europa y, de manera tangencial, veremos cómo afecta a la composición de la misma la visión existencialista de la sociedad del propio autor.

A continuación trataremos la obra de Fernando Arrabal, *Pic-Nic*, como una composición adscrita de manera plena al género del teatro del absurdo y la influencia

que ejerce sobre el autor su propia trayectoria vital así como sus cuestiones existenciales.

3.1 *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura: atisbos del absurdo.

Miguel Mihura (Madrid 1905-1977) creció en una familia dedicada al teatro, de la que heredó su pasión por esta disciplina artística. Durante su juventud, con escasa vocación hacia el estudio, se dedica a conocer todo lo que está a su alcance del mundo de la dramaturgia: leyendo, conociendo a actores, autores, empresarios, viajando con compañías de revista, etc. Y precisamente serán estas peripecias junto a compañías itinerantes las que inspiran a Mihura a escribir su primera obra de teatro: *Tres sombreros de copa* (1932).

Escrita en 1932, *Tres sombreros de copa*, contrasta en forma y estilo con las obras que por aquel entonces figuraban en los carteles de los teatros españoles, donde lo que predominaba era representar obras por encargo empresarial que debían cumplir como primera condición satisfacer al público de una sociedad preocupada únicamente por guardar las apariencias y que busca en escena un motivo de evasión que les aleje de la crisis que vive el mundo contemporáneo. Tanto es así que los empresarios a quienes nuestro autor muestra la obra se niegan a producirla y no es hasta 1952 (el mismo año que *Pic-Nic*) cuando es llevada a escena por una compañía de teatro universitario en Madrid obteniendo un rotundo éxito de crítica y taquilla. (Rodríguez Padrón, 1979)

3.1.1 Características formales renovadoras en *Tres sombreros de copa*: personajes y situaciones absurdas.

Aunque el autor escribe esta pieza de tres actos sin otra intención que la de poder dedicarse al negocio del teatro, se advierte un interés en mostrar al público la realidad de la sociedad y de las compañías teatrales o de revista itinerantes de la época, innovando para ello en el estilo del lenguaje dramático. De este modo utiliza Mihura una técnica humorística que consiste en vernos a nosotros mismos desde una perspectiva lejana que nos permita descubrir varios puntos de vista sospechados pero desconocidos. «Esto quiere decir que para Mihura, el objeto de humor es la propia existencia» (de Miguel Martínez, 1998:122). Así pues, teniendo en cuenta esta premisa, pasaremos a revisar algunas situaciones que se narran en *Tres sombreros de copa* que,

debido a la perspectiva que el autor toma para describirlas, se nos muestran como reflejo de una existencia absurda, lo que Albert Camus en su ensayo *El mito de Sísifo* define como «el divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decorado» (Camus, 1942: 20).

La primera situación que presenta características absurdas la encontramos en el primer acto cuando Dionisio, joven provinciano que llega a una capital de provincia para casarse con una virtuosa señorita, se instala en el hotel de segundo orden que regenta Don Rosario. Allí ambos comienzan una discusión sobre el color de unas luces que se pueden ver a lo lejos y, pese a que Don Rosario es incapaz de verlas, se empeña en que son tres luces blancas mientras que Dionisio le corrige alegando que una de ellas es roja. Pero el desconcierto del joven casamentero aumenta cuando el anciano afirma que, por la mañana, podrá ver, en lugar de las luces, una vaca comiéndose la montaña.

Cabe subrayar que, aunque varios estudiosos afirman que el teatro del absurdo no se puede denominar como tal si las situaciones que se representan no carecen de toda lógica, en la obra de Mihura no transcurre ninguna situación que se pueda catalogar como absolutamente ilógica, sino que, como decíamos antes, el autor pretende dar una visión de la sociedad con una perspectiva humorística en que veamos con diferente perspectiva situaciones cotidianas que nos hagan reflexionar sobre algunos preceptos absurdos de nuestra sociedad que, sin embargo, tomamos como lógicos.

Otra situación absurda, en la que el autor nos muestra los desatinos de los personajes, se nos muestra cuando Dionisio, que sufre varios picotazos de una pulga mientras habla por teléfono con su prometida, pasa el teléfono a Don Rosario para poder rascarse y la novia, por la simplicidad del lenguaje que su prometido emplea (Sí, amor mío [...] Sí, amor mío) no distingue si está hablando con uno u otro. Sin lugar a dudas, aquí, el autor, prescindiendo de argumento narrativo, solo con el lenguaje teatral, nos está mostrando el lado más absurdo de las relaciones de pareja, que se manifiesta en la cursilería del lenguaje de los supuestos enamorados, más preocupados por guardar las apariencias que en demostrar sus verdaderos sentimientos. Esta escena también sirve a Mihura para vaticinar el matrimonio sin amor al que se enfrenta, por lo menos, el novio, quien alega unas líneas antes que lo hace para huir de su triste pueblo. Esta situación es

el reflejo de la realidad de muchos jóvenes de la época, quienes se casaban para librarse del yugo paternal y comenzar una vida con más libertades.

Sin embargo no era habitual ver representados estos comportamientos en la escena teatral. De este modo, sin quererlo siquiera y mediante el humor, Miguel Mihura parodia la sociedad de su época y se presenta como un dramaturgo existencial que desnuda, aunque aceptando la realidad, la integridad moral de una sociedad donde se está pasando de acatar unos valores dogmáticos establecidos por la burguesía y la religión a mirar a nuestro alrededor desde otro ángulo, como estaba sucediendo en Europa con las vanguardias en el arte.

Volviendo a la obra, la tensión aumenta cuando aparecen en escena los cómicos o personajes del espectáculo, que envuelven al protagonista, Dionisio, en una absurda locura donde se mezcla fantasía y realidad, reflejo simbólico de la mente humana cuando se comienza a especular sobre la propia existencia. Así pues, entra en escena Paula, bailarina de una compañía de revista itinerante que, a su vez, resulta el personaje que aporta más brillo a la obra dentro del elenco de personajes patéticos y absurdos que aparecerán más adelante. Con ella el autor quiere añadir una luz simbólica a la escena que sirva tanto de guía espiritual para Dionisio como de lucidez racional que deje al descubierto la absurda realidad.

Llegados a esta parte de la obra, resaltaremos la relación entre Dionisio y Paula. La personalidad tímida y recatada de Dionisio se encuentra sacudida por la fortaleza y el arrojo de ella, quien representa la voluntad de crearse a sí misma frente al conformismo conservador de él. Así pues, nos encontramos con un tópico presente en la dramaturgia anterior, como en *Historia de una escalera* (Buero Vallejo, 1949), donde sus personajes también se encuentran atrapados entre la inmovilidad y la acción ante sus circunstancias vitales. Dionisio simboliza a la parte de la sociedad conformista que vive soñando con una vida mejor y cree que lo conseguirá a fuerza de construir su felicidad sobre una base aparental que lo iguale al resto de la sociedad. Paula, que vive una vida al margen de lo bien visto socialmente, simboliza la libertad de elección, pues, aunque en la obra también parezca sometida a la voluntad de un compañero suyo, ella lucha por su bienestar y felicidad, aunque a veces le resulte imposible lograrlos. En este caso, en el personaje de Paula, que ha elegido consagrar su vida a lo inestable, todo lo contrario de

lo que Dionisio se dispone a hacer, vemos uno de los pilares de la filosofía existencialista de Nietzsche, quien afirmaba que «Lo que importa no es la vida eterna, sino la vivacidad eterna».

Al final, los dos protagonistas, no pueden (o no deciden ser absurdos, como diría Camus) sortear los límites que la sociedad les impone, caracterizándose, ésta, en los personajes de nombres grotescos como Don Sacramento, El odioso Señor, El cazador astuto o Don Rosario... estos personajes resaltan la mediocridad e hipocresía de la sociedad burguesa de la época que constriñe a las mentes lúcidas y brillantes de quienes cuestionan las leyes establecidas.

Finalmente, he aquí algunos de los aspectos técnicos más significantes de la ópera prima de Miguel Mihura.

Destacamos el sentido del humor del que hace alarde nuestro autor, cuya principal inspiración es la existencia absurda del ser humano. Aunque muestra la debilidad del ser humano desde un ángulo no vislumbrado hasta entonces, el autor no hace un manifiesto crítico filosófico de la época, sino que la asume. Como alega Emilio de Miguel Martínez: «No hay burla hacia los personajes protagonistas puesto que nos estamos contemplando» (Martínez, 1998). Así pues, para conseguir ese toque de humor, Mihura crea situaciones donde se rompe con la lógica, como hemos expuesto anteriormente, y queda al descubierto el absurdo.

En resumen, nuestro autor, igual que sus personajes protagonistas, al componer una obra que se salía de los cánones de su época por su frescura y sinceridad, se quedó igual que Paula al final de la obra, con los tres sombreros de copa.

3.2 Fernando Arrabal: el teatro del absurdo español desde el exilio

Fernando Arrabal nació en Melilla el 11 de agosto de 1932. Hijo de un oficial del ejército de la República Española, su infancia se vio profundamente marcada por el encarcelamiento del padre durante la Guerra Civil española, en 1936. Al término del conflicto bélico, la familia se traslada a vivir a Madrid, donde el joven Arrabal gana un concurso para niños superdotados, lo que le facilita el acceso a la escuela de Los Escolapios, aunque éste muestra más interés por la vida callejera que la académica. Tras

el intento frustrado de su madre por que ingresara en una academia militar, acaba trabajando en la Papelera Nacional. En Madrid comienza sus estudios en la carrera de derecho, que finaliza en tan sólo tres años. Es entonces cuando empieza a conocer las obras de Mihura, Kafka o Dostoievski. De esta época tenemos constancia de lo que serían los primeros bocetos de *Pic-Nic*, denominada en un principio *Los soldados*.

En 1955 consigue una beca para estudiar en París, donde enferma de tuberculosis, lo que le permite alargar su estancia en la capital francesa. En el hospital comienza a escribir sus primeras obras de teatro importantes, como *Fando y Lis* o *El laberinto*. En 1958 estrena su primera obra en el teatro Bellas Artes de Madrid: *Los hombres del triciclo*. A partir de la década de los sesenta, ya casado con Luce Moreau, comienza a frecuentar los cafés parisinos, donde conoce a los artistas e intelectuales de la época, como André Bretón, Roland Topor o Alejandro Jodorowski, con quien crea el *Movimiento Pánico*, en honor al dios Pan. (Berenguer, 2000: 20)

Desde entonces hasta ahora, Fernando Arrabal ha sido un dramaturgo controvertido y comprometido con su tiempo. Sus ideas contrarias al régimen franquista, y antifascistas en general, lo hicieron merecedor de figurar en la lista de exiliados políticos españoles. La mayoría de su obra se ha publicado en español y francés, puesto que reside en París desde los días del exilio y se considera un escritor bilingüe. Allí conoció al dramaturgo Eugène Ionesco, con quien mantuvo una estrecha amistad hasta la muerte del escritor rumano.

A día de hoy, Fernando Arrabal sigue estrenando con éxito sus obras, que se caracterizan por su fuerte influencia del teatro del absurdo, el surrealismo y el existencialismo francés, a la vez que denotan una marcada rebeldía por superar cualquier convencionalismo estilístico o social.

3.2.1. *Pic-Nic*: breve pieza del absurdo español

El escenario de *Pic-Nic* ya nos adelanta que nos encontramos ante una obra del Teatro del Absurdo. Los padres de un soldado llamado Zapo visitan a su hijo en el campo de batalla porque quieren pasar la tarde con él, sin embargo, durante la estancia de los progenitores en el puesto de Zapo, se introduce un soldado enemigo, Zepo, que al final

acaba pasando la tarde con ellos en un ambiente distendido, hasta que, al final de la obra, una ráfaga de ametralladora los mata a todos.

En esta obra, la intención última del autor es reflejar el sinsentido de las guerras, en concreto ridiculiza la Guerra Civil española. De hecho, el mismo autor confirma que el apellido del soldado, Tepán, hace alusión su segundo apellido, Terán.

Los rasgos del teatro del absurdo más marcados en la obra los encontramos, como adelantábamos al principio, en el escenario, que hace que toda la obra nos inspire una continua sensación de comicidad y, a la vez, de desasosiego. La seriedad del campo de batalla contrasta con la llegada de los padres del soldado quienes con sus aires de despreocupación convierten la situación en un absurdo total.

(Silencio. Entra en escena el matrimonio Tepán con cestas, como si vinieran a pasar un día en el campo. Se dirigen a su hijo, Zapo, que, de espaldas y escondido entre los sacos, no ve lo que pasa)

Sr Tepán: Hijo, levántate y besa en la frente a tu madre. *(Zapo, aliviado y sorprendido, se levanta y besa en la frente a su madre con mucho respeto. Quiere hablar. Su padre le interrumpe.)* Y ahora, bésame a mí. *(Lo besa en la frente)*

Zapo: Pero papaitos, ¿Cómo os habéis atrevido a venir aquí con lo peligroso que es? Iros inmediatamente.

Sr Tepán: ¿A caso quieres dar a tu padre una lección de guerras y peligros? Esto para mí es un pasatiempo. Cuántas veces, sin ir más lejos, he bajado del metro en marcha. (Arrabal, 1952: 130-131)

Los diálogos de los personajes no son ilógicos como en el Teatro del Absurdo francés, pero se contradicen respecto a la realidad en la que se enmarcan. Un ejemplo lo vemos cuando aparece en escena Zapo, el soldado enemigo, al que se supone que en una situación real, habría que matar, sin embargo, la familia Tepán invita al extraño a merendar con ellos.

Sr Tepán: *(A su mujer)* No insistáis más. Los prisioneros suelen ser muy susceptibles. Si continuamos así, se disgustará y nos ahogará la fiesta.

Zapo: Bueno, ¿Y qué hacemos ahora con el prisionero?

Sra Tepán: Lo podemos invitar a comer, ¿Te parece? (...)

Zapo: (*a Zepo*) ¿Qué? ¿Quiere comer con nosotros? (Arrabal, 1952: 144-145)

La presente obra de Arrabal nos sirve para corroborar la existencia de un Teatro de Vanguardia de autores españoles, sin embargo, esta tendencia no se pudo desarrollar como sucedió en Francia, pues el régimen franquista prohibía la libertad de expresión y muchos de los brillantes escritores españoles tuvieron que huir al exilio, como Arrabal, o ceñirse al guión, como Mihura. No en vano, ambos autores cierran sus respectivas obras dejándonos un sabor agri dulce, como vemos en el final de *Pic-Nic*.

(Pone el disco. Suena un pasodoble. Bailan, llenos de alegría, Zapo con Zepo y la Sra Tepán con su marido. Suena el teléfono de campaña. Ninguno de los cuatro lo oye. Siguen, muy animados, bailando. El teléfono suena otra vez. Continúa el baile. Comienza de nuevo la batalla con gran ruido de bombazos, tiros y ametralladoras. Ellos no se dan cuenta de nada y continúan bailando alegremente. Una ráfaga de ametralladoras los siega a los cuatro. Caen al suelo, muertos. Sin duda, una bala ha rozado el gramófono: el disco repite y repite, sin salir del mismo surco. Se oye durante un rato el disco rayado, que continuará hasta el final de la obra. Entran, por la izquierda, los dos camilleros. Llevan la camilla vacía. Inmediatamente, cae el telón.) (Arrabal, 2001: 162)

Capítulo 4: *El rey se muere* de Eugène Ionesco: un ejemplo de existencialismo en el teatro del absurdo.

A continuación, vamos a proceder con el análisis de la obra de Eugène Ionesco, *El rey se muere*, con la intención de resaltar la influencia en el Teatro del Absurdo de la filosofía existencialista de mediados del siglo pasado. A través del comentario de aspectos fundamentales de la obra de teatro, como lo son el argumento, los personajes y el discurso literario que emplean, podremos llegar a la clara evidencia de la huella existencialista en la obra de Ionesco. En ella, sin tratarse de una de las obras más célebres del autor, podremos encontrar las pruebas suficientes que nos sirvan de pretexto para relacionar filosofía y literatura, subyacentes en los principales temas de la obra y en la original estructura que el autor emplea en su disciplina.

4.1 Contextualización de la obra.

El rey se muere (*Le roi se meurt*, título original en francés) se estrenó el 15 de Diciembre de 1962 en el teatro de la Alianza Francesa, París.

En 1962, la política interior francesa estuvo marcada por el fin de la guerra de independencia de Algeria con la aprobación de los acuerdos de Évian. Se sucedieron los acontecimientos violentos, como el tiroteo de Alger, que dejó decenas de víctimas mortales, o el intento de asesinato al general de Gaulle. El 6 de Diciembre Georges Pompidou fue elegido Primer Ministro francés.

En el ámbito internacional cabe destacar la tensión política entre Estados Unidos y la URSS, debido al anhelo de ambos países por liderar la carrera espacial y armamentística nuclear a nivel mundial. La guerra fría entre Oriente y Occidente, encabezada por estas dos superpotencias, se acentúa con la Crisis de los misiles (octubre de 1962), cuando Estados Unidos descubre la presencia de misiles soviéticos en suelo cubano. Finalmente, años más tarde, con el acuerdo de Helsinki, ambos bandos llegaron a un acuerdo en cuestiones de armamento nuclear y sobre la utilización del espacio, puesto que nunca se había estado tan cerca del exterminio de la humanidad.

Por otro lado, los problemas en el continente africano persisten debido a la descolonización del territorio; y la población, sumida en el desconcierto de unas fronteras impuestas arbitrariamente después del reparto de colonias al finalizar la segunda guerra mundial, así como la negación de las colonias a retirarse definitivamente del suelo africano (como el caso de Bélgica, por temor a perder la riqueza económica que le otorgaba) se encuentra dividida entre unitarios y secesionistas, lo que provoca conflictos entre gobiernos locales y el ejército de la ONU, como en el caso de Congo-Leopoldville.

Cuando Ionesco escribe esta obra de teatro, en 1962, se puede decir que ya había pasado por dos importantes fases creativas, las cuales comienzan con el estreno de *La cantante calva*, en 1950, a la que siguen *La lección*, en 1951, y *Las sillas*, en 1952. Estas obras, que conforman la sección más relevante de la totalidad de las piezas del autor, se caracterizan por su estilo incoherente, por el absurdo más marcado y por su brevedad.

El segundo período creativo del autor queda marcado por la creación de *Rinoceronte*, que en un principio nace como novela, en 1957, y posteriormente se consagra definitivamente como obra teatral en 1960. Se trata de una pieza que, bien podíamos decir, ahonda en la relación del individuo con la sociedad. La deshumanización de las personas y la falta de comunicación son temas recurrentes en las obras ionesquianas, que impresionan al público por su honestidad en la representación de los resquicios más inquietantes de la mente humana, llegando a conformar un universo simbólico con numerosas imágenes oníricas.

En el último conjunto de las obras de Ionesco, al que pertenece *El rey se muere* (1962) el autor aborda temas como el sentido de la existencia y la muerte con mayor profundidad, aunque sin pretender lograr ningún adoctrinamiento o transmitir alguna teoría ideológica subyacente, más que subrayar postulados presentes en la literatura universal, como los tópicos del *memento mori* o el *fugit tempus irreparabile*. Tales temas conforman los grandes pilares de la filosofía existencialista de Camus y Sartre, cuyos ensayos iremos nombrando a medida que avancemos en el análisis de la obra.

4.2 Estructura y argumento de la obra

4.2.1 Estructura

La estructura de la obra se desarrolla de forma lineal, es decir, no cuenta con división de actos ni escenas. El decorado del escenario, que experimentará breves modificaciones a lo largo de la obra, se describe así al comienzo de la obra:

Sala del trono, un tanto deteriorada, vagamente gótica. En el centro del escenario, contra el muro del fondo, algunos escalones llevan al trono del rey [...].

A la derecha del escenario, en el fondo, la puerta pequeña que conduce a las habitaciones del rey. A la izquierda, en el fondo, otra puerta pequeña. También a la izquierda, en primer término, puerta grande; entre esta puerta grande y la pequeña, ventana ojival. Otra ventanita a la derecha del escenario; puertecita a la derecha, en primer término. Cerca de la puerta grande, un viejo guardia, con su alabarda.

Antes de levantarse el telón, mientras el telón se levanta, y algunos instantes más, se oye una música, irrisoriamente regia, imitada de los *Levers du roi* del siglo XVII. (Ionesco, 2010: 11).

Este decorado frío tiene la intención de situar la obra en un lugar rocambolesco, donde la sensación de soledad predomine durante el desarrollo de la obra. Salvo escasos momentos donde se introduce algún nuevo mobiliario, como la silla de ruedas para trasladar al rey de parte a parte del escenario, el decorado se mantiene intacto y no es hasta el final de la obra cuando, como se indica, todo el mobiliario va retirándose solemnemente, como mostrando respeto por la muerte del rey:

[...] Se habrá visto, durante esta última escena, desaparecer progresivamente las puertas, las paredes de la sala del trono. Este juego escenográfico es muy importante [...]. Después, el rey y el trono desaparecen igualmente. [...] La desaparición de las ventanas, puertas, paredes, Rey y trono debe hacerse lenta y progresivamente, pero con mucha limpieza. El rey, sentado en su trono, debe permanecer visible algún tiempo antes de zozobrar en una especie de bruma. (Ionesco, 2010: 123).

Durante la representación de la obra, podemos distinguir dos partes bien diferenciadas, marcadas por la atmósfera anímica que crean los personajes. La primera parte es la de menor duración y en ella la sensación que predomina es de desasosiego, pues los demás personajes no saben cómo comunicar al rey la proximidad de su trágico desenlace, como se muestra en este diálogo entre las dos esposas del rey, Margarita y María:

María: Por lo menos que se lo digan lo más suavemente posible, puesto que es inevitable. Con precauciones, con muchas precauciones.

Margarita: Habría debido estar siempre preparado desde hace mucho tiempo, desde siempre. Habría debido decírselo cada día. ¡Cuánto tiempo perdido!

(A Julieta).

¿Por qué nos miras con esos ojos extraviados? No irás a hundirte también tú. Puedes retirarte; no vayas muy lejos, te llamaremos. (Ionesco, 1962: 19)

La segunda parte se desarrolla en torno a la toma de conciencia del rey de su muerte inminente. A partir de aquí el drama va adquiriendo intensidad, puesto que comienzan a surgir los temores, las inseguridades y los miedos; sensaciones que no desaparecen a lo

largo de la obra. La característica singular e innovadora del teatro de Ionesco consiste aquí en mostrar la tragedia en tiempo real. Es decir, mientras en las tragedias griegas se determinaba la duración de las obras en veinticuatro horas, Ionesco sitúa toda la tragedia frente al espectador y, a lo largo de las apenas dos horas que dura la representación, todo el argumento de la obra se habrá desarrollado ante sus ojos, sin apenas darse cuenta. Como si se tratase de una ceremonia (curiosamente este era el título que iba a recibir en un principio), el espectador y la obra forman parte de un ritual en el que ambos quedan inmersos en la certeza de su mismo destino. (Colette, 1972: 21-22)

4.2.2 Argumento

El argumento de la obra consiste en el deterioro y, como consecuencia, la fatal desaparición del rey Berenguer I y su reino, situado en un lugar y una época confusos, pues no se dan datos al respecto. La inconsciencia del rey, que ha vivido sin percatarse del paso del tiempo creyendo que nunca moriría, desemboca en esta situación inicial en la que el médico del reino anuncia a los demás personajes de la obra que la muerte del rey es inminente. Las dos esposas del rey, cuyos papeles son planos pero antitéticos, se disputan la forma de proceder a informar al rey de su muerte. Margarita, primera esposa del rey, representa la razón y la brusquedad, mientras la segunda, María, es de carácter afable pero débil de espíritu. Cuando se lo dicen, el rey se niega en principio a aceptar la noticia, pero poco a poco la asimila con las palabras de alivio de María y Julieta, la sirvienta, y los sermones de dignificación del Médico y Margarita. Al final de la obra, todo va desapareciendo poco a poco, y sólo quedan en escena el rey moribundo y la reina Margarita, quien encarna a la razón, acompañándolo.

4.3 Personajes

Los personajes del teatro del absurdo son ilógicos, planos y carentes de identidad pese al nombre que se les atribuye para, únicamente, guiar al espectador en la obra.

Si bien en las obras de teatro clásicas, y aún más, en las inmediatamente anteriores a la aparición del teatro del absurdo, de autores existencialistas como Camus y Sartre, los personajes muestran un rico mundo interior, con una capacidad discursiva magistral, los personajes del teatro del absurdo son meras marionetas parlantes, balbuceantes en ocasiones, que apenas evolucionan psicológica o físicamente. Son figuras al servicio de

la situación; pretenden mostrar al individuo vacío ante el absurdo de una existencia que les supera. Nos encontramos ante un teatro de situaciones y no de caracteres como habíamos visto hasta ahora. Por eso algunos autores como Esslin afirman que «En cierto sentido, el teatro de Sartre y Camus es menos adecuado como expresión de la filosofía de Sartre o de Camus [...] que el Teatro del Absurdo». (Esslin, 1972: 24).

Así pues, « [...] los personajes de Ionesco nos recuerdan tanto a personajes estereotipados que podemos rescatar del repertorio mitológico como a nuevos arquetipos de la vida cotidiana moderna». (Gros 1972: 35)

4.3.1 El Rey Berenguer I

El rey Berenguer I es el protagonista, el único que muestra una mínima pero importante variación de carácter a lo largo de la obra. Se trata del monarca de un reino indeterminado en un tiempo indeterminado. Lleva cetro y corona, aunque parece que su condición de rey no tenga razón de ser, pues no se especifica su herencia o legado. Como se dice en la obra, el reino está en ruinas y sobre él cae el peso de toda la humanidad. Representa todos los miedos y virtudes del hombre. Su primera intervención es un lamento sobre el estado del reino y su persona, que ya nos advierte de la decrepitud con que comienza la obra:

El rey (a María y después a Margarita) : Buenos días, María. Buenos días, Margarita. ¿Sigues ahí? Quiero decir: ¿Ya estás ahí? ¿Cómo te va? A mí me va mal. ¡No sé bien lo que tengo, siento los miembros un tanto entumecidos, me costó trabajo levantarme, me duelen los pies! Voy a cambiar de zapatillas. ¿Puede que haya crecido? ¡He dormido mal!..., ¡Esa tierra que cruje! ¡Esas fronteras que retroceden, ese ganado que muge, esas sirenas que aúllan! [...]Trataremos de arreglarlo. ¡Ay, mis costillas! (Ionesco, 1962: 26-27)

Sin embargo, el rey Berenguer I, es una figura que representa dos polaridades opuestas. Por un lado, proyecta la enorme sombra de un reino que fue esplendoroso en sus mejores tiempos y, por otro lado deja ver su fragilidad escenificada en sus debilidades carnales. Nos deja entrever que su mundo interior no está a la altura del reino que ha gobernado. Así pues se siente perdido ante la llegada de la muerte, pues como afirma Camus en *El mito de Sísifo*:

Pero un día surge el *porqué* y todo comienza con esa lasitud teñida de asombro. [...]La lasitud está al final de los actos de una vida maquinal, pero inaugura al mismo tiempo el movimiento de la conciencia. Lo despierta y provoca la continuación. [...] El hombre pertenece al tiempo y, en el horror que lo atrapa, reconoce a su peor enemigo. Mañana, ansiaba el mañana, cuando todo él hubiera debido rechazarlo. Esta rebelión de la carne es lo absurdo. (Camus, 1942: 28-29)

Este rey atemporal nos recuerda al hombre del siglo XX y, por extensión, del XXI; más preocupado por el universo material y tecnológico que por construirse una moral que lo reconcilie con el mundo y las personas que lo rodean. Por otro lado, la filosofía de Sartre se ve reflejada en la parodia de Ionesco, pues el filósofo francés, en su ensayo *El existencialismo es un humanismo*, afirma:

El hombre está continuamente fuera de sí mismo; es proyectándose y perdiéndose fuera de sí mismo como hace existir al hombre y, por otra parte, es persiguiendo fines trascendentales como puede existir; el hombre, siendo este rebasamiento mismo y no captando los objetos sino con relación a este rebasamiento, está en el corazón y en el centro de este rebasamiento. No hay otro universo que este universo humano, el universo de la subjetividad humana. (Sartre, 1946: 84-85)

Por otro lado, vemos a un rey vacío de esta subjetividad. Un rey que no ha proyectado su existencia y que cuando empieza a tomar conciencia de su ser se muestra asombrado de sentir sus emociones y comienza a tener remordimientos sobre su vida. He aquí un lúcido pasaje donde se refleja el comienzo de toma de conciencia de su existencia:

El rey: Cuando está en peligro de muerte, la hormiga más insignificante se rebela, está abandonada, arrancada bruscamente de su colectividad. En ella también se extingue todo el universo. No es natural morir, puesto que no se quiere. Yo quiero ser.

También podemos apreciar en esta alegación del rey, cuando dice: *Yo quiero ser*, la clara influencia de la filosofía existencialista sartreana, que hemos visto con anterioridad.

Pero este rey que se encuentra en una especie de tránsito entre la puerilidad y la madurez, no es capaz de aceptar su destino universal e ignora las advertencias de Margarita y las evidencias de los signos naturales y cotidianos:

El rey: ¿Quién ha podido dar órdenes sin mi consentimiento? Estoy bien de salud. Os estáis burlando. Mentiras. (A Margarita) Siempre has deseado mi muerte. (A María) Siempre ha deseado mi muerte. (A Margarita). Me moriré cuando me dé la real gana, soy el rey, soy yo quien decide.

El médico: Habéis perdido el poder de decidir solo, Majestad.

El rey: No estoy enfermo. (A María). ¿No has dicho que no estoy enfermo? Sigo siendo hermoso.

Margarita: ¿Y tus dolores?

El rey: Ya no los tengo.

Margarita: Muévete un poco, y verás.

El rey (*que acaba de volverse a sentar, intenta levantarse*): ¡Aaay! Es porque no me he puesto en la cabeza que no me duela. ¡No he tenido tiempo de pensarlo! Pienso en ello, y me curo. El Rey se cura a sí mismo, pero estaba demasiado preocupado por los asuntos del reino.

Margarita: ¡En qué estado está tu reino! Ya no puedes gobernarlo, tú mismo te das cuenta, no quieres confesártelo. Ya no tienes poder sobre ti; ya no tienes poder sobre los elementos. No puedes impedir que todo se deteriore. Ya no tienes poder sobre nosotros. (Ionesco, 1962: 34-35)

Pero después de todo, a medida que va tomando conciencia, reflexiona sobre su situación. El alabardero enumera todas las hazañas que realizó cuando era un monarca joven y fuerte. Sin embargo, el rey, que se encuentra en estado senil, no presta atención y valor a todas las gestas que enumera el alabardero sino que se acuerda, sobre todo, de los momentos más entrañables y sentimentales de su vida:

María (al rey): Mi rey, mi reyecito...

El rey: Cuando yo tenía pesadillas y lloraba dormido, tú me despertabas, me besabas, me calmabas.

Margarita: Ya no puede hacerlo.

El rey: Cuando tenía insomnio y salía de la habitación, tú te despertabas también. Venías a buscarme a la Sala del Trono, con tu bata de noche de color

rosa con flores, y me volvías a llevar a dormir, dándome la mano. (Ionesco, 1962: 92)

Pero el rey continúa en su empeño de aferrarse a su irrealidad, su fantasía, su delirio ilusorio, con el que no consigue más que alargar su agonía, pese a las advertencias de la reina Margarita.

María: Sujétate bien. Yo te sostengo. Mírame, yo te miro.

Margarita: Te embrolla. No pienses más en ella, verás cómo te alivias.

El médico: Renunciad, Majestad; abdicad, Majestad.

Julieta: Abdicad puesto que es necesario.

(Julieta empuja de nuevo al rey a su sillón y lo detiene delante de María)

El rey: Oigo. Veo. ¿Quién eres? ¿Eres mi madre, eres mi hermana, eres mi mujer, eres mi hija, eres mi sobrina, eres mi prima?... Te conozco. A pesar de todo, te conozco. *(Lo vuelve hacia Margarita)*. ¡Odiosa mujer! ¡Fealdad! ¿Por qué estás cerca de mí? ¿Por qué te inclinas sobre mí? ¡Vete, vete! (Ionesco, 1962: 10)

Albert Camus, en su ensayo *El mito de Sísifo*, desarrolla su teoría sobre el absurdo de la existencia humana y, a propósito de la situación ante la que se encuentra Berenguer I, describe la sensación de angustia que siente el hombre cuando piensa conscientemente en la inevitable situación por la que pasará con seguridad:

En este universo indescifrable y limitado cobra en adelante su sentido el destino del hombre [...]. Pero lo que es absurdo es la confrontación de esa irracionalidad con el deseo profundo de claridad cuya llamada resuena en lo más hondo del hombre. Lo absurdo depende tanto del hombre como del mundo. (Camus, 1942: 37)

Así pues, nos encontramos ante un personaje enfrentado, durante toda la obra, al absurdo de la existencia en su parte más funesta, pues el momento le ha llegado casi de forma súbita. En su obra, Camus habla sobre el razonamiento absurdo, donde el hombre absurdo no puede hacer otra cosa que resignarse a un desenlace asegurado y vivir lo más posible. Esto es, por lo que sabemos, a lo que nuestro personaje se ha dedicado a lo

largo de su vida. Por lo que parece, aunque el rey se encuentre en este momento en una situación absurda, ha llevado una vida lúcida, llena de experiencias.

Sin embargo, al final de la obra, Margarita, que personifica a la razón, convence al rey de la verdad, lo que le otorga, al fin, serenidad para dejar de existir.

Margarita: ¡Calma! Ya no necesitarás estos zapatos viejos. [...] Ya no necesitas defenderte. [...] El soñador se retira de su sueño. [...] Dame la mano. Te digo que me des la mano. No tengas ya miedo, déjate deslizar, yo te detendré. (Ionesco, 1962: 118)

Por último, vemos que, aunque la mayoría de los personajes de la obra no evolucionan, (son personajes puramente absurdos que funcionan o actúan como marionetas) el rey sí que desarrolla una identidad, puesto que conocemos su pasado, su presente, y cómo se transforma al final de la obra para morir. Así pues, esta pequeña evolución, confiere al protagonista y a la obra un atisbo de humanidad y lucidez, dentro del desconcierto que supone una obra del Teatro del Absurdo.

4.3.2 La reina Margarita

Como la mayoría de los personajes del Teatro del Absurdo, la reina Margarita no evoluciona ni física ni psíquicamente a lo largo de la obra, sin embargo es un personaje que realiza la función de aportar claridad en mitad del absurdo total. La razón, en medio del absurdo, crea una sensación de pesadumbre. Así pues, la reina Margarita es un personaje que se muestra, ante los ojos del espectador, como un personaje oscuro, que con su presencia y sus razonamientos mecánicos se muestra como la dama de la muerte. Desde el principio, su actitud desesperanzadora y sus golpes de sentido común, chocan con el ambiente, cómico, caótico y absurdo que se respira con el resto de los personajes.

María: Decídselo suavemente, os lo ruego. Tomaos todo el tiempo necesario. Podría detenerse el corazón.

Margarita: Ya no tenemos tiempo de perder el tiempo. Se acabaron los juguetes, se acabaron los ocios, se acabaron los días hermosos, se acabaron las comilonas, se acabó vuestro *strep-tease*. Se acabó. Habéis dejado arrastrar las cosas hasta el último momento, ya no tenemos momento que perder, evidentemente, puesto que éste es el último. Nos quedan algunos instantes para hacer lo que habría debido hacerse durante años, años y años. Cuando sea

preciso dejadme sola con él, os lo diré. Todavía tenéis un papel que representar, tranquilizaos. Después, yo le ayudaré.(Ionesco, 1962: 20).

Durante la anterior intervención de Margarita, podemos observar perfectamente su carácter inclemente, manteniéndose firme en el cumplimiento de la tarea que sabe se le ha sido asignada. Así pues, la primera esposa del rey no variará ni un ápice su postura. La función de su personaje a lo largo de la obra no es otra que recordarle al rey su inaplazable desenlace.

Margarita: Vas a morir dentro de hora y media, vas a morir al final del espectáculo.

El rey: ¿Qué dices querida? No es muy chistoso.

Margarita: Vas a morir al final de la función. (Ionesco, 1962: 33)

Otra de las empresas de Margarita consiste en hacer de conciencia del rey. El final se acerca y es hora de echar un vistazo atrás para ver si la existencia ha tenido sentido. Sin embargo, la voz de la conciencia es desasosegante y pone en pie de guerra al rey durante toda la obra.

Margarita (al rey): Digo: has hecho matar a mis padres, tus hermanos rivales, a nuestros primos primeros y segundos, a sus familias, sus amigos, sus ganados. Has hecho incendiar sus tierras. (Ionesco, 1962: 62)

Este papel que desarrolla Margarita nos confirma, según la filosofía de Camus, que nos encontramos ante una obra absurda. «Para que sea posible una obra absurda es preciso que el pensamiento esté mezclado en ella de la forma más lúcida. Mas es preciso al mismo tiempo que no aparezca en ella sino como la inteligencia ordenadora.» (Camus, 1942: 125)

Margarita desempeña la importante tarea de comunicar la presencia de la muerte, pero no hace de verdugo. Aporta luz a un escenario que se ha convertido en una cueva onírica donde nada es coherente. Un ambiente inquietante es el más característico en todas las obras del Teatro del Absurdo, que trata de simbolizar la impredecible existencia del hombre en el universo. El resquicio de razón aportado por la reina es lo que empujará al rey al fin a su irremediable desenlace. A continuación podemos ver en

un fragmento de la última intervención de Margarita que es, a su vez, la última de la obra, cómo va guiando al rey hacia su final.

Margarita: [...] Anda solo. No tengas miedo. Adelante. (*Margarita, en un rincón del escenario, dirige al rey, de lejos*). Ya no es de día, ya no es de noche, ya no hay día, ya no hay noche. Déjate dirigir por esa rueda que gira delante de ti. No la pierdas de vista, síguela, no demasiado de cerca, está ardiendo, podrías quemarte. Avanza, yo aparto los abrojos, atención, no tropieces con esa sombra que está a tu derecha. [...] Eso es, ya lo ves, ya no tienes palabras; tu corazón ya no necesita latir, ya no vale la pena respirar. Era una agitación bien inútil, ¿Verdad? Puedes sentarte. (Ionesco, 1962: 122)

4.3.3 La reina María

La introducción por el Alabardero de la reina María en la obra ya nos anticipa, en parte, cuál puede ser el papel de la segunda esposa del rey:

Alabardero (*anunciando*): Su Majestad, la reina María, segunda esposa del Rey, primera en su corazón, seguida por Julieta, asistente y enfermera de sus Majestades. ¡Viva la Reina! (*La reina María, seguida por Julieta, entra por la puerta grande de la izquierda y sale con Julieta por la puerta del primer plano a la derecha. María parece más hermosa y más joven que Margarita. Lleva corona y manto de púrpura. Y joyas. Su manto es de estilo más moderno y tiene aspecto de haber sido hecho por un gran modisto. Entra, por la puerta del fondo izquierda, el médico*). (Ionesco, 1962: 12)

María es el personaje antitético de la reina Margarita. Representa todo lo relacionado con los buenos sentimientos. La ternura, la candidez, la dulzura de sus palabras hacia el rey distraen por momentos al monarca de su trágico final. Los placeres de la vida, los que encarna la segunda esposa del rey, hacen olvidar a la humanidad la absurdidad de su existencia. Sin embargo, el amor que inspira María al rey no basta para afrontar la vida de forma lúcida, como asegura Albert Camus: «Si bastara con amar, las cosas serían demasiado sencillas. Cuanto más se ama, más se confirma lo absurdo» (Camus, 1942: 93).

Ionesco nos muestra con este duelo de reinas su lado más filosófico. Enfrenta al *eros* y al *thanatos*, al corazón y a la razón, a la sabiduría y al sentimiento; pero las dos, al igual que en la obra, son imprescindibles en la vida. En el fragmento siguiente, la reina María trata de calmar la angustia del rey con sus palabras de esperanza:

María (*al rey*): El amor es loco. Si tienes amor loco, si amas insensatamente, si amas absolutamente, la muerte se aleja. Si me amas a mí, si lo amas todo, el miedo se reabsorbe. El amor te lleva, te abandonas y el miedo te abandona. El Universo está entero, todo resucita, el vacío se llena.

El rey: Estoy lleno, pero de agujeros. Me roen. Los agujeros se agrandan. No tienen fondo. Cuando me inclino sobre mis propios agujeros, me da vértigo, acabo.

María: Nada se acaba, otros amarán por ti, otros verán el cielo por ti.

El rey: Yo me muero.

María: Entra en los demás, sé los demás. Siempre habrá...eso, eso.

El rey: ¿Eso qué?

María: Todo lo que es. Eso no perece. (Ionesco, 1962: 89)

En la última afirmación de María vemos la influencia de Jean Paul Sartre, pues su filosofía existencialista que defiende el hecho de que la existencia precede a la esencia, ratifica que la esencia del hombre tiene sentido en la medida en que se proyecte en los demás, en su papel en el mundo, en la huella que deje en la humanidad, pues la grandeza del hombre debe su razón de ser a sus hechos y cada uno es libre de proyectar su esencia en la dirección que desee. Como afirma Sartre: «El hombre se hace; no está todo hecho desde el principio, se hace al elegir su moral, y la presión de las circunstancias es tal que no puede dejar de elegir una. No definimos al hombre sino en relación con un compromiso» (Sartre, 1946: 73-74).

La intención de María es que el rey encuentre el amor y, así, que su esencia se proyecte en todo lo que es, para que, al fin, no se encuentre desamparado frente al frío del vacío mortal. Ese es el papel de la reina María: luchar contra viento y marea para que la desesperanza no se adueñe del rey. Así pues, como sostiene Gros: «Si al dúo de las dos reinas, la madre-amante y la amante, se une el Rey moribundo, tenemos el canto trinitario de la humanidad» (Gros, 1972: 40).

4.3.4 El médico

El médico es uno de los personajes secundarios más decisivos en la obra, pues representa la garantía de la certeza científica. Con sus datos objetivos informa del estado del reino y de todo lo que acontece en él. Además de médico, ejerce las funciones de astrólogo y profeta. Junto a la reina Margarita, su papel se sitúa en la línea de la razón y el pesimismo ante las circunstancias, y se encargan de hacer ver la realidad en su estado más desasosegante:

El médico: La primavera, que estaba aún aquí ayer tarde, nos ha dejado a las dos horas treinta minutos. He aquí que es noviembre. Más allá de las fronteras, la hierba ha empezado a brotar. Allá abajo, los árboles verdean. Todas las vacas paren dos terneros al día, uno por la mañana, el segundo a las cinco o cinco y cuarto de la tarde. En nuestro país, las hojas se han secado, se desprenden. Los árboles suspiran y mueren. La tierra sigue agrietándose más que de costumbre. (Ionesco, 1962: 25)

Como vemos en el discurso anterior, el médico cumple con su tarea informativa del estado del reino, sin embargo lo hace de manera excesivamente objetiva, mezclando un estilo formal con un lenguaje poético que, por otro lado, es inadecuado para la función de personal científico que desempeña. He aquí que este tipo de discurso empleado por el médico sea el que más represente la cualidad del absurdo de la obra. Los diálogos incoherentes y las imágenes poéticas son dos de los rasgos que más definen al teatro del absurdo y, en este caso, el personaje del médico es un claro ejemplo de ello. A continuación, en un breve fragmento, podemos observar cómo mezcla en una misma intervención, un lenguaje objetivo con un lenguaje poético, lo que aporta incoherencia e inverosimilitud a la obra, así como el rasgo cómico que subyace en el lenguaje del teatro de Ionesco.

El médico: Sí, Majestad, vais a morir. Mañana no tomaréis el desayuno. Ni cenaréis esta noche. El cocinero ha apagado el gas. Devuelve el delantal. Arregla para la eternidad los manteles y las servilletas en el armario. (Ionesco, 1962: 33-34)

En definitiva, el médico es el verdugo del rey. Diagnostica y profetiza su muerte. Por otro lado, su personalidad polifacética no determina su carácter, lo que le confiere un

aspecto caricaturesco propio del teatro del absurdo que acentúa la incertidumbre de la existencia. (Gros, 1972: 41)

4.3.5 Julieta

Julieta es la sirvienta del reino. Su labor es ocuparse de las tareas domésticas. Por su condición de empleada del hogar, su papel no admite muchas modificaciones, pues está limitada a obedecer las órdenes de sus superiores sin oponer resistencia. Representa a la parte humilde de la población que, debido a su condición de obreros, no tienen el suficiente poder para cambiar su situación y no les queda más remedio que resignarse a cumplir su función de la forma más llevadera posible.

En la obra, Julieta muestra el lado tierno de las empleadas que se preocupan por sus jefes, sin embargo, también expresa el cansancio de quien desempeña una tarea monótona y tediosa.

El rey(a *Julieta*): Cuéntame tu vida. ¿Cómo vives?

Julieta: Malamente, Señor.

El rey: No se puede vivir malamente, eso es una contradicción.

Julieta: La vida no es hermosa. (Ionesco, 1962: 79-80)

En varios fragmentos de la obra podemos observar cómo Julieta muestra su lado más tierno preocupándose por la salud del monarca:

María: Vosotras las santas, vosotros los sabios, vosotras las locas, ayudadle, ya que no puedo ayudarle yo.

Julieta: ¡Ayudadle!

El rey: Vosotros, los que habéis muerto con gozo, los que habéis muerto con gozo, los que habéis mirado de frente, los que habéis asistido a vuestro propio fin...

Julieta: Ayudad al Rey. (Ionesco, 1962: 73)

Aunque las intervenciones de Julieta son escasas y muy breves, conforman un papel importante en la obra, pues forma parte del equipo de personajes encabezado por la reina María, quienes representan la parte más humana del ser humano. Sus palabras son objetivas, como si se tratase de un mero espectador que comenta la obra, pero sirven para que la audiencia tome conciencia del desarrollo desde un plano distante a la situación principal protagonizada por el rey y las reinas.

4.3.6 El alabardero

El papel del alabardero es simplemente informativo. Es el encargado de anunciar la entrada de los personajes en el escenario y de repetir resumidamente el estado del reino del cual informa constantemente el médico. Este discurso mecánico simboliza el papel de la prensa contemporánea, que emite numerosos boletines informativos de forma banal, influenciados por el afán de querer informar en primer lugar sin importar el contenido del mensaje.

Por otro lado, el personaje del guardia es quien más se acerca a un personaje absurdo, pues la mecanización de su discurso, carente de lógica en ocasiones, otorga a la obra su mayor rasgo cómico. Según Gros, este personaje encarna al corifeo clásico, con un tono caricaturesco, que escondería la intención sarcástica del autor quien deja en tela de juicio la devaluación de la sociedad y del lenguaje. (Gros 1972: 42)

En el siguiente diálogo podemos apreciar claramente el papel informativo que desempeña el alabardero:

El rey: ¿Quién va a ir a consultar los archivos? Me muero, que se muera todo, no, que perdure todo, no, que todo muera puesto que mi suerte no puede llenar los mundos. ¡Que muera todo! No, que todo quede.

Alabardero: Su Majestad, el Rey, quiere que todo lo demás quede.

El rey: No, que todo muera.

Alabardero: Su Majestad, el Rey, quiere que todo muera.

El rey: Que todo muera conmigo, no, que todo perdure después de mí. No, que todo muera, que todo quede, que todo muera.

Margarita: No sabe lo que quiere.

Julietta: Creo que ya no sabe lo que quiere.

El médico: Ya no sabe lo que quiere. Su cerebro degenera, es la senilidad, la chochez...

Alabardero: Su Majestad se está volviendo cho...

Margarita (*Interrumpiendo al alabardero*): ¡Cállate, imbécil! No des boletines de salud para la prensa. Harían reír a los que aún pueden reír y entender. Con eso se divierten los demás, sorprenden tus palabras por la telegrafía. (Ionesco, 1962: 91-92)

4.4 Situaciones absurdas

El universo teatral de Ionesco se compone de imágenes simbólicas y decorados barrocos cuya intención no es otra que la de crear una atmósfera onírica, donde lo fantástico se confunda con lo real, como ocurre con una de sus obras más aclamadas, *Rhinóceros*, en la que los personajes se convierten, poco a poco, en rinocerontes, situación inverosímil poco común hasta entonces en las piezas de teatro convencionales.

La negativa del autor a limitarse a mostrar en escena situaciones comunes como se venía haciendo hasta ahora, provocó varias desavenencias con los críticos más conservadores, gran parte de las cuales se recoge en su ensayo sobre teatro, *Notas y contranotas* (1962). Sin embargo, Ionesco deja claro, en aquel mismo ensayo, lo que pretende con su teatro:

«Trato de decir cómo se me revela el mundo, lo que me parece ser, lo más honestamente posible, sin preocupación de propaganda, sin intención de dirigir las conciencias de los contemporáneos, trato de ser un testimonio objetivo dentro de mi subjetividad. Puesto que escribo para el teatro me preocupo solamente de personificar, de encarnar a la vez un sentido cómico y trágico de la realidad.» (Ionesco, 1962: 124)

De este modo, no es de extrañar que en la obra de Ionesco encontremos estas situaciones absurdas que nacen de la confusión entre lo trágico y lo cómico. Así pues, las primeras situaciones absurdas las encontramos en el discurso del alabardero, quien igual que informa, en tono solemne, de la entrada de las reinas en la cámara, anuncia,

con la misma solemnidad, que la calefacción ha dejado de funcionar, con lo que apreciamos esta yuxtaposición de imágenes que desembocan en el humor absurdo que caracteriza a este género teatral.

Alabardero (*anunciando*): [...] Su Altanería, el señor médico del Rey, cirujano, bacteriólogo, verdugo y astrólogo en la Corte. [...] Sin embargo, a esta hora debe hacer calor. Calefacción, enciéndete. Nada, no marcha. Calefacción, enciéndete. El radiador sigue estando frío. ¡No me ha dicho que me retiraba la delegación de la lumbre! Oficialmente, al menos. Con ellos, nunca sabe uno a qué atenerse. (*La reina Margarita vuelve a aparecer por la puerta del fondo izquierda*) ¡Viva la Reina! (Ionesco, 1962: 12-13)

Los diálogos inconexos que se suceden a lo largo de la obra nos sitúan ante cuadros carentes de sentido, puesto que las palabras de los personajes no muestran la adecuación apropiada para el tema que se está tratando, como, por ejemplo, cuando el médico y la reina Margarita hablan del estado de salud del rey y en lugar de proporcionar un diagnóstico claro e inteligible, describen el estado de los astros:

El médico: En verdad, hay algo de nuevo, si se quiere.

María: ¿Qué hay de nuevo?

El médico: Algo nuevo que no hace sino confirmar las indicaciones precedentes. Marte y Saturno han entrado en colisión.

Margarita: Era de esperar.

El médico: Ambos planetas han estallado.

Margarita: Es lógico.

El médico: El Sol ha perdido el cincuenta y el setenta y cinco por ciento de su fuerza.

Margarita: Naturalmente. (Ionesco, 1962: 24)

Otro indicio de que nos encontramos ante situaciones absurdas se manifiesta en las inverosimilitudes que se producen al mezclar realidad y ficción al atribuir cualidades humanas a otros seres, como el virus que, según el médico, sabotea los puestos de mando del ejército del reino:

El médico (*señalando al Alabardero*): Señor, el ejército está paralizado. Un virus desconocido se ha introducido en su cerebro y sabotea los puestos de mando. (Ionesco, 1962: 37)

Sin embargo, por otro lado, encontramos en la obra imágenes poéticas que chocan con las situaciones ilógicas que las envuelven, pues el Teatro del Absurdo es un teatro, sobre todo, de imágenes, donde se refleja la más íntima conciencia del ser humano, como las delicadas palabras de esperanza y de rebelión ante la muerte que la reina María trata de transmitir al rey:

María (*Juntando las manos y en tono de súplica*): Recuerda, te lo suplico, aquella mañana de junio, a la orilla del mar, en que estábamos juntos. El gozo te iluminaba, te penetraba. Aquella alegría la tuviste, decías que estaba allí, inalterable, fecunda, inagotable. Si lo has dicho, lo dices. Aquella resplandeciente aurora está en ti. Si estaba, está siempre. Vuelve a encontrarla. Búscala dentro de ti. (Ionesco, 2010: 68)

Así mismo, esta contradicción de imágenes absurdas y poéticas que ejemplarmente escenifica Ionesco, las encontramos en la vida real, lo que nos muestra la analogía con la filosofía de Camus, quien en su ensayo *El hombre rebelde*, defiende la teoría de que el hombre no tiene más remedio que rebelarse contra su condición de mortal.

« [...] Al protestar contra la condición humana por lo que tiene de incompleta, a causa de la muerte, y de desencaminada, a causa del mal, la rebelión metafísica es la reivindicación motivada de una unidad feliz, contra el sufrimiento de vivir y morir» (Camus, 1986: 40)

4.5 Los tópicos de la obra

Si bien la mayoría de las obras del Teatro del Absurdo giran alrededor del tema del sentido de la existencia humana y el papel del individuo frente a la sociedad, también subyacen en el sentido de la obra cuestiones que se repiten a lo largo de la historia de la literatura que igualmente podemos clasificar en tópicos literarios.

4.5.1 *Fugit irreparabile tempus* (Virgilio, *Geórgicas*)

El tema más recurrente de la obra de Ionesco es el inexorable paso del tiempo. La confrontación inmediata con la muerte deja al rey confuso ante la fugaz vida que ahora le parece haber vivido. El sentido de la estructura de la obra se encuentra estrechamente ligado a la duración restante de la vida del protagonista. El tiempo que dura la obra será el mismo que el rey va a tener para asimilar la muerte, lo cual resalta de manera significativa el tema principal de la obra.

Margarita: Vas a morir dentro de hora y media, vas a morir al final del espectáculo. (Ionesco, 1962: 33)

Por otro lado, ligado al paso inexorable del tiempo material, en clara oposición al tiempo real, vemos la antítesis del tiempo espiritual, el cual es inherente a cada ser humano, lo que nos convierte en seres únicos y diferentes a los demás, el punto de vista distante a la realidad que muchas veces puede perjudicar a la existencia humana, por desviarse demasiado de la exactitud del tiempo material. Otra vez, como viéramos con el ejemplo de las dos reinas, Ionesco nos sitúa ante dos antagonistas, el tiempo real y el personal.

De este modo, vemos cómo la confrontación del hombre con la muerte, en la que se debate el rey durante toda la obra, hace que todos los seres humanos, al final de la tragicomedia que es la vida (*quomodo fabula, sic vita*), nos veamos igualados por nuestra condición de mortales, dando a la vida de un rey el mismo valor que a la de un sirviente, pues al final todos tenemos un mismo destino universal: la muerte (*omnia mors aequat*).

4.5.2 *Carpe diem* (Horacio, *Oda*)

Otro tema trascendental de la obra, que gira en torno al paso del tiempo y la muerte, es la oportunidad que tiene el ser humano de aprovechar sus días al máximo, siempre acechados por la oscura sombra de la muerte, pues los días pasan rápidos y cada vez el deterioro del individuo es mayor, las posibilidades de gozar al máximo se desvanecen por el camino y cuanto más cerca se encuentra el final, más conscientes somos de

nuestra tragedia. Aunque, por otro lado, el autor resalta lo bueno de la existencia que se compone de pequeños momentos vividos en el pasado y que ya no volverán.

La relación del rey con la reina María, así como las hazañas del rey, componen la parte de los momentos buenos que podemos obtener de la vida si se sabe aprovechar el momento. Sin embargo, la inconsciencia de vivir una vida al límite, al final, como le sucede al rey Berenguer, puede dejar al individuo petrificado ante el abismo inevitable que se extiende ante él.

4.5.3 *Sic transiit gloria mundi* (Kempis, *De imitatione Christi*)

Otro de los temas subyacentes de la obra es el relacionado con la moral del ser humano. Ionesco nos muestra a unos personajes carentes de compromiso social ni comprometidos con ningún tipo de ley moral intangible. Los personajes deambulan por el drama como meros sujetos que sirven a un papel determinado. Es este aspecto el que nos muestra el lado más existencialista de la obra.

Ionesco es consciente de que el hombre moderno vive un momento de crisis moral. Como nos ilustra Camus en *El mito de Sísifo*, nos encontramos ante un “suicidio filosófico” donde los antiguos valores de la humanidad, estrechamente ligados a las religiones, se quedan obsoletos. Así pues, ante este vacío filosófico, el hombre se ve arrastrado durante su existencia por el absurdo de la vida, donde la única seguridad con la que podemos contar es la muerte.

4.6 El lenguaje

Las obras del Teatro del Absurdo se caracterizan, en general, por el empleo por parte de los autores de un lenguaje automatizado, propio, más que de personas, de robots, con un reducido contenido de recursos léxicos y gramaticales, que nada tienen que ver con las tragedias clásicas. Esto provoca un forzado distanciamiento del espectador con los personajes de la obra, que evita que el espectador se sienta identificado. Un ejemplo claro lo observamos en el discurso del alabardero, quien no hace más que repetir, a voces cualquier nimiedad que sucede en el escenario.

Alabardero: Anoche oí un leve crujido. Hay una grieta en el muro.

Margarita: ¿Ya? Esto marcha deprisa. No lo esperaba tan pronto.

Alabardero: Intenté tapparla, con Julieta.

Julieta: Sí, me fue a despertar a medianoche. ¡Con lo bien que yo estaba durmiendo!

Alabardero: Se ha vuelto a abrir. ¿Hay que volver a tapparla? (Ionesco, 1962:14)

Sin embargo, en *El rey se muere*, Ionesco no se limita al uso de un lenguaje mecánico como venía haciendo durante su carrera, sino que combina diversos registros del lenguaje tan dispares como el tono lírico, que emplea María en ciertas ocasiones:

María: No puedo impedirlo. ¡Ay de mí! (Ionesco, 1962: 15)

O el lenguaje coloquial de Julieta en sus diálogos con el rey, al que no demuestra obediencia, sino, más bien, hastío, por llevar una vida de servidumbre, siendo tratada como un objeto que cumple con su función. Si bien, por otro lado, es cierto que los juegos del lenguaje que emplea Ionesco en la obra, se apreciarían con más claridad en su idioma original, el francés, también podemos dar cuenta de ello en su traducción castellana.

Julieta: ¡Los zapatos con los tacones torcidos!

El rey: Un vestido, ¡Es extraordinario!

Julieta: Un vestido feo, de cuatro cuartos.

El rey: No sabes lo que dices. ¡Qué hermosos es un vestido feo!

Julieta: He tenido un absceso en la boca. Me tuvieron que arrancar una muela.

Como hemos podido comprobar a lo largo de toda la obra, y como sucede en la mayoría de las obras del teatro del absurdo, los personajes apenas tienen una personalidad física y psíquica evolutivas, sino que se comunican con limitados signos verbales o, en otros casos, no verbales. Sin embargo, en esta obra, Ionesco ha introducido una variación sustancial con respecto al modo de comunicación de los personajes. Para diferenciarlos entre sí, ha asignado a cada figura un registro diferente. Hemos visto el lenguaje coloquial de Julieta, el mecánico o telegráfico del alabardero y podemos apreciar un

registro informativo-científico en la actuación del médico, que le atribuye una personalidad más institucional. María utiliza un registro lírico, pues es la encargada de inspirar belleza y bondad, mientras que el registro de la reina Margarita es solemne y sobrio, propio de quien desempeña el papel de poner orden en el caos.

Margarita (a María): Tu encanto y tus hechizos ya no sirven de nada. (Ionesco, 1962: 88)

Por último, las intervenciones del rey se caracterizan por una oratoria literaria propia de reyes de las tragedias clásicas, aunque sin abandonar las inconexiones e incoherencias propias de una obra del absurdo, donde lo solemne y lo poético se mezclan con lo ridículo, dando lugar a una comicidad irresistible para el espectador.

El rey: ... como un comediante que no sabe el papel el día del estreno, y que tiene agujeros, agujeros, agujeros. Como un orador a quien empujan a la tribuna, y no sabe la primera palabra de su discurso, y no sabe si quiera a quién se dirige. No conozco a ese público, no quiero conocerlo, no tengo nada que decirle. ¡En qué estado estoy!

Esta magistral utilización de los registros, nos pone de manifiesto el poder del lenguaje en la vida real, pues la personalidad de cada componente de la obra se ciñe al registro que se le ha asignado y no tiene posibilidad de variar, puesto que es lo que le caracteriza.

Así pues, llegamos a la conclusión de que la apuesta por la renovación del lenguaje de su teatro, la cual lleva a cabo en *El rey se muere*, se debe a la finalidad de llevar al espectador, durante el desarrollo de la obra, por un camino de distensión, que simbolizaría los años de despreocupación de la vida, donde se mezclan todos los registros de los personajes, que conforman una inocente armonía, hasta llegar al crudo final, donde ya sólo se oye la voz del yo, el rey, y de la conciencia, representada por la reina Margarita, en el momento de cruzar el umbral. (Gros, 1972: 62)

CONCLUSIÓN

Como hemos podido ver a lo largo del trabajo, las manifestaciones artísticas se encuentran estrechamente ligadas a la mentalidad de su tiempo y son fruto de los sucesos históricos que marcan la vida de la sociedad de la época. Así, los filósofos existencialistas fueron los encargados de explicar, con sus estudios, la situación en que se hallaba el hombre contemporáneo, pues tras haber vivido una época como mínimo convulsa, se dan cuenta de que el ser humano, que ha perdido la fe en el más allá, debe buscar en sí mismo la respuesta que lo lleve a poder realizar un proyecto de vida lo más satisfactorio posible, donde los pilares de la libertad y la solidaridad sean la base de una nueva sociedad con valores universales renovados.

El Teatro del Absurdo nace de la creencia de sus autores de la necesidad de renovar la escena teatral tradicional. En el caso español, el teatro de los años de la dictadura no pudo expresarse como le hubiese gustado y un ejemplo lo tenemos en la obra de Mihura, quien intenta dar un paso adelante, ridiculizando, en su obra más entrañable, la sociedad de la época y, aunque su intento fue en vano, podemos reconocer hoy en día su labor. Lo mismo ocurre con la obra de Arrabal, *Pic-Nic*, que el autor tuvo que escribir en el exilio, con un teatro que choca con todas las convenciones de la época, poniendo de manifiesto lo absurdo de todas las guerras.

Eugène Ionesco, quien se mostraba reticente a la hora de asistir a las representaciones de teatro tradicionales, crea un nuevo teatro con el que pretende asestar un golpe de conciencia al público. Consciente de la devaluación cultural de la sociedad de consumo contemporánea, donde el público está acostumbrado a asistir a representaciones que satisfagan su conformismo, Ionesco, con sus obras, despierta la razón y nos hace ver las deficiencias de una sociedad en que los valores morales se están cambiando por valores materiales y el diálogo entre las personas se sustituye por mensajes telegráficos. Situación que bien podemos relacionar con la sociedad actual.

Una vez más, como hemos visto a lo largo de la historia de la humanidad, la literatura nos sirve de reflejo y ayuda para formarnos una visión crítica y razonable del ser humano en el mundo y poder actuar proyectando la mejor versión posible de nosotros mismos hacia los demás, como defendía Sartre.

Bibliografía

ARRABAL, FERNANDO [1952]¹ (2001): *Pic-Nic, El Triciclo, El Laberinto*, Madrid, Cátedra.

CAMUS, ALBERT [1951] (1982): *El hombre rebelde*, Buenos Aires, Alianza-Losada.

CAMUS, ALBERT [1942] (2016): *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza Editorial.

ESSLIN, MARTIN (1980): *The theatre of the absurd*, New York, Penguin Books.

DE MIGUEL MARTÍNEZ, EMILIO (1997): *El teatro de Miguel Mihura*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

GROS, BERNARD (1972): *Profil d'une oeuvre: Le roi se meurt*, Ionesco, París, Hatier.

IONESCO, EUGÈNE (1972) : *Le roi se meurt*. Avec une Notice biographique, une Notice historique et littéraire, des Notes explicatives, une Documentation thématique, des Jugements, un Questionnaire et des Sujets de devoirs, par Colette Audry, París, Librairie Larousse.

IONESCO, EUGÈNE [1962] (1965): *Notas y contranotas: estudios sobre el teatro*, Buenos Aires, Losada.

IONESCO, EUGÈNE [1962] (2010): *El rey se muere, El peatón del aire, El cuadro, Delirio a dúo*, Buenos Aires, Losada.

MIHURA, MIGUEL [1932] (2015): *Tres sombreros de copa*, Madrid, Cátedra. Edición de Jorge Rodríguez Padrón.

NÚÑEZ RAMOS, RAFAEL (1981): *El teatro del absurdo como subgénero dramático*, Revista de la Facultad de Filología, ISSN 0570-7218, Tomo 31-32, 1981-1982, págs.

¹ N.B Entre corchetes indico el año de publicación de la obra y, entre paréntesis, el año de publicación con la que trabajo.

631-644, Universidad de Oviedo. Disponible en:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=143972>

PRINI, PIETRO (1992): *Historia del existencialismo: de Kierkegaard a hoy*, Barcelona, Herder.

SARTRE, JEAN-PAUL [1945] (2010): *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa.

SARTRE, JEAN-PAUL [1940] (1948): *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la razón*, Buenos Aires, Iberoamericana.