



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Grado en Traducción e Interpretación

TRABAJO DE FIN DE GRADO

El lenguaje del Teatro del Absurdo francés del siglo XX

Presentado por Alba Varona Renuncio

Tutora: Ana María Pérez Lacarta

Soria, 2019

RESUMEN

El presente trabajo es un breve estudio del lenguaje del Teatro del Absurdo francés del siglo XX. Para su elaboración hemos realizado una investigación previa sobre qué es el Teatro del Absurdo, su contexto histórico y la influencia de este en el subgénero de teatro y sus peculiaridades. Además, llevamos a cabo un análisis del lenguaje utilizado en: *En attendant Godot*, de Samuel Beckett, y *La cantatrice chauve*, de Eugène Ionesco. Por ello, este trabajo analiza las particularidades del lenguaje usado en las obras características de este subgénero, así como su variación entre las obras escritas y su representación.

PALABRAS CLAVE

Teatro del absurdo, teatro francés, lenguaje del teatro, *En attendant Godot*, *La cantatrice chauve*

RÉSUMÉ

Ce travail étudie brièvement le langage du Théâtre de l'Absurde français du XXème siècle. Avec cette étude nous avons analysé ce qu'est le Théâtre de l'Absurde, son contexte historique et son influence et ses particularités. De plus, nous avons fait une analyse du langage utilisé dans deux pièces françaises de ce sous-genre du théâtre : *En attendant Godot*, de Samuel Beckett, et *La cantatrice chauve*, de Ionesco. Ce travail vise donc à étudier les particularités du langage utilisé dans les œuvres caractéristiques de ce sous-genre, ainsi que les variations entre les œuvres écrites et leur représentation.

PALABRAS CLAVE

Théâtre de l'absurde, théâtre français, le langage du théâtre, *En attendant Godot*, *La cantatrice chauve*

Índice

Introducción.....	4
¿Qué es el teatro del absurdo?.....	7
La palabra y el teatro.....	10
La importancia de la retórica en el teatro.....	13
Análisis de las obras.....	16
En attendant Godot, de Samuel Beckett.....	16
La Cantatrice chauve, de Eugène Ionesco.....	23
Conclusión.....	28
Referencias.....	29

Introducción

El objetivo de este trabajo es analizar el lenguaje característico del Teatro del Absurdo francés del siglo XX, un subgénero de teatro que en su época resultó totalmente novedoso y cuyas peculiaridades resultan más que evidentes. Se trata de un tipo de teatro que nace en el contexto de la posguerra tras la Segunda Guerra Mundial, y sirve de soporte para que los dramaturgos expresen su descontento con el mundo que la guerra ha dejado.

Con este trabajo, por tanto, pretendemos estudiar aquellos elementos distintivos del Teatro del Absurdo. El componente que va a ser el centro de este trabajo va a ser el lenguaje. Veremos qué uso hacen de él los autores de las obras de este subgénero, cómo lo usan y por qué, gracias a él, estas obras de teatro resultan totalmente novedosas en la época en la que surge y siguen llamando tanto la atención.

Para ello, no solo hemos analizado dos de las obras más características del Teatro Francés del siglo XX, sino que, para hacerlo, ha sido necesario dar unos pasos previos para comprender bien de qué vamos a hablar y justificarlo.

En primer lugar, nos ha resultado necesario investigar sobre qué es el Teatro del Absurdo, cuáles son sus particularidades y por qué es necesario y podemos indagar en las peculiaridades de su lenguaje.

La investigación sobre qué es este tipo de este subgénero del teatro y su contexto histórico es necesaria para la comprensión de la motivación de los autores para escribir de una manera determinada.

Hay también otros elementos en concreto que nos han parecido adecuados y necesarios analizar. Estos son el lenguaje del teatro en general y la importancia de la retórica en el mismo, dando unos matices siempre relacionándolo con el Teatro del Absurdo.

Además, para apoyar los argumentos que incluimos a la hora debatir sobre las particularidades del lenguaje del Teatro del Absurdo, hemos estudiado algo más en profundidad dos obras teatrales del siglo XX con el objetivo de dar ejemplos y analizar a fondo su lenguaje. Dichas obras son: *En attendant Godot*, de Samuel Beckett, y *La cantatrice chauve*, de Eugène Ionesco.

Por tanto, este trabajo se centra en el análisis del lenguaje de un subgénero de teatro que como su nombre indica, surge en contraposición a todo lo representado anteriormente, a lo irónico y a lo contrario a la representación de la realidad. Un subgénero que merece una investigación por sí mismo debido a sus particularidades.

Los dramaturgos del siglo XX querían poder expresarse su arte libremente, y encontraron la manera con el Teatro del Absurdo, un teatro que no busca crear historias ni representar realidades, sino dar la oportunidad al autor de inventar, de expresarse y transmitirlo.

En cuanto a la elección de este tema, podemos decir que está estrechamente relacionada con el grado en Traducción e Interpretación. Tanto la lengua en general como los lenguajes verbales y no verbales son piezas fundamentales de la comunicación, la cual es la base de estos estudios.

Este grado decidí comenzararlo debido a mi ya temprano interés en la literatura en general, tanto en mi lengua extranjera primera como segunda, la literatura inglesa y la francesa y, según fui avanzando en mis estudios, quedó más claro mi futuro interés por el mundo editorial.

Hace casi dos años, cuando comencé mi año de intercambio en la Universidad de Islandia, estudié las primeras asignaturas de literatura del Grado en Traducción e Interpretación. Con el curso de Literatura Francesa de los siglos XIX y XX fue como descubrí las obras de Samuel Beckett y Eugène Ionesco y, debido al interés y breve conocimiento previo del tema, me pareció que sería un tema adecuado para elaborar mi Trabajo de Fin de Grado.

Recuerdo leer por primera vez *En attendant Godot*, de Beckett, y tener que leerlo otras dos veces para intentar comprender la obra totalmente, ya que me parecía un tipo de teatro totalmente nuevo para mí y diferente al resto de obras que había leído.

Por ello, pensé que podría llegar a analizar la obra mucho más a fondo si de verdad quería llegar a intentar comprenderla. Este trabajo me ha brindado esta oportunidad, estudiar más en profundidad este subgénero tan particular de la literatura francesa.

Sin embargo, se trata de un tema que es muy amplio y aquí, simplemente, he podido dar unas pinceladas y analizar en general los elementos particulares de este teatro. Por ello, espero que este trabajo sirva de base para poder, en el futuro, seguir

investigando sobre esta materia y poder elaborar un trabajo más extenso sobre el mismo, así como continuar con otros aspectos de la literatura francesa.

¿Qué es el Teatro del Absurdo?

El Teatro del Absurdo no es el género de teatro en el que se escriben y presentan obras absurdas, sino el conjunto de obras en las que se presenta un mundo absurdo (Vilvandre de Sousa, 2006: 2). Este género de teatro surge a mediados del siglo XX en Francia en un contexto de vanguardia. Surge en un mundo marcado por la Segunda Guerra Mundial, un acontecimiento que puso en duda la racionalidad del ser humano.

Esta época fue el momento perfecto para la novedad, una época marcada por la revolución y los sentimientos de conmoción e incertidumbre, tanto a nivel social, como económico y político. Además, el teatro de la época, realista, comenzaba a resultar monótono y no ofrecía nada nuevo, ni nuevos dramaturgos ni nuevas obras.

Por ello, este tiempo de revolución fue el momento idóneo para el surgimiento de la vanguardia y nuevas formas de ver el mundo. La guerra había conmocionado a todo el mundo y había despertado sentimientos de tristeza y desesperación, así como un sentimiento de ridículo. Un sentimiento de que la pertenencia del ser humano en la tierra era algo absurdo, los millones de muertes de individuos y los enfrentamientos entre países mostraron que la existencia del hombre tenía algo de absurdo y que parecía ya no tener ningún sentido.

Los primeros dramaturgos franceses en plasmar este sentimiento en obras teatrales fueron Eugène Ionesco y Samuel Beckett con las obras que analizaré más adelante (*La cantatrice chauve* y *En attendant Godot*). Ambos autores fueron sentando las bases para que se estableciera este género teatral, introdujeron nuevas maneras de ver el teatro, unas formas totalmente diferentes a lo tradicional. Comenzó a dejarse de lado el teatro realista en el que veíamos escenas cotidianas y personajes fácilmente identificables por algo totalmente opuesto.

Así comienza a aparecer un teatro con un objetivo más psicológico: escenas con personajes que parecen no tener ningún fin en la vida y que se ven enfrentados a su propia existencia, historias absurdas en las que los personajes dudan sobre el sentido de la condición humana.

Con este subgénero dramático comienza a representarse el concepto de existencia del hombre en un universo que parece no tener sentido (Vilvandre de Sousa, 2006: 6).

Para estos nuevos autores del absurdo, el teatro tomaba un significado totalmente distinto del anterior teatro realista. Estos autores buscan romper con el teatro burgués, realista y tradicional que les precedía. Para estos nuevos dramaturgos, el teatro es una manera de expresar ideas y sentimientos, una forma de transmitir estos y de conectar con el público. Por esto, para ellos, las representaciones de escenas cotidianas, los personajes realistas y los excesos de decoración en los escenarios no suponían más que una limitación a la expresión.

Los nuevos dramaturgos cortan con los elementos tradicionales del teatro realista: suprimen todo ese exceso de decorado en los escenarios, cambian la manera en que se desarrolla la acción, ahora pasa a no tener por qué haber nada que desvelar ni resolver ni personajes que presentar. Lo que pretenden es transmitir, expresar y emocionar y, para conectar, usan la exageración. El teatro se convierte un arte en el que las palabras se exageran y se amplían los efectos para, no tanto explicar algo ni hacerlo entender, sino sugerir y emocionar.

Sin embargo, a pesar de que la acción de la obra tome un enfoque totalmente diferente, esta no desaparece del todo, sino que progresa, cambia o avanza. En el teatro tradicional, la costumbre era regido por un avance lógico de la acción, por su desarrollo y luego su conclusión. El Teatro del Absurdo está caracterizado por la ilógica, y la acción de la obra deja a un lado ese desarrollo lógico para pasar a evolucionar de una manera diferente. La acción en las obras del Teatro del Absurdo no va a seguir el orden lógico tradicional, se caracterizará por determinados elementos que harán mantener la atención del lector o del espectador para seguir el avance de la obra (Núñez, 1985: 2).

El uso de este nuevo tipo de acción que se desarrolla en las obras del Teatro del Absurdo lo podremos ver más a fondo más adelante en el análisis de las obras. Examinaremos cómo las transformaciones de los personajes, las exageraciones, los cambios repentinos dentro de una misma escena teatral o la inversión del principio de causalidad, son las maneras en que la acción pasa a avanzar en el Teatro del Absurdo.

La repetición pasa a ser un elemento esencial para hacer notar la progresión de las acciones: tanto aquellas repeticiones del lenguaje que son muy frecuentes, como aquellas hechas a propósito durante la representación con elementos ajenos a los

diálogos de los personajes, como puedan ser, por ejemplo, sonidos o elementos que decoran la escena.

Otro de los componentes que cambian en este nuevo subgénero teatral son los personajes. En el teatro tradicional resultaba fácil identificar a los personajes, quedaba clara la jerarquía entre todos ellos mediante la manera de presentarlos y sus características. Sin embargo, en el Teatro del Absurdo, nos encontramos con personajes cuya descripción y cuyas acciones resultan totalmente ilógicos. Los personajes dejan de tener una personalidad marcada, que le da una identidad, y pasan a cambiar constantemente y a contradecirse a sí mismos según avanza la acción. (Núñez, 1985: 7).

Así pues, en el Teatro del Absurdo, tanto las acciones como los personajes carecen de sentido, nos encontramos con una sucesión de hechos que no tienen cohesión entre sí, con personajes que van cambiando de parecer y contradicen sus propios hechos y palabras. Así queda en evidencia dónde está el sentido de este subgénero: el psicoanálisis y un carácter surrealista, un tipo de teatro que hace pensar y sentir al lector, pero cuyas obras en sí parecen no tener ningún fin. Lo que hace el dramaturgo a través de este tipo de teatro es mostrar cómo se siente frente al mundo, frente a la existencia humana, y pretende presentarlo y compartirlo con los lectores y espectadores de sus obras mediante una nueva manera de expresión.

La palabra y el teatro

La palabra es un elemento más que esencial para la comunicación. Por tanto, lo es en el teatro. La palabra es el elemento clave para construir una obra y poder transmitir lo que el autor desea. Con el teatro experimentamos la manera en que el autor quiere expresarse a través de la obra, y se vive intensamente al dotar al autor de una total libertad artística. Ya sea a través de diálogos o monólogos, la palabra es la base sobre la que se construye la obra. (Abiteboul, 2019: 1-2)

Claro que en el teatro influyen numerosos elementos que acompañan a la acción, como los gestos del personaje, la iluminación, la música, el decorado, etc. Sin embargo, la clave de toda obra es la palabra. La palabra para transmitir cualquier tipo de emoción y sentimiento. Palabras para hacer evolucionar la acción, para hacer comprender qué es lo que está pasando.

Sin embargo, no solo de diálogos y monólogos se compone el teatro. También de silencios, de gritos, de sonidos. Y de una gran variedad de los primeros mencionados. Los personajes se expresan mediante murmullos, gritos, suspiros, enfados, divagaciones, contradicciones, peleas... Dentro de una misma obra, las palabras y su modo de expresarlas pueden querer decir muchas cosas y hacer sentir todo tipo de emociones (Habert, 2007: 15). No es solo la palabra, sino lo que se hace con ella.

En este subgénero de teatro queda a un lado el narrador, quien se expresa solamente a través de los personajes, y la obra pasa de ser una narración a una experiencia, se establece una conexión entre el autor y el lector (Laroche, 1970: 3). En las obras escritas tenemos los diálogos entre los personajes y breves explicaciones sobre en qué tipo de escenario se enmarca la acción, qué pasa en escena, como las salidas y entradas de personajes o los finales y comienzos de estas.

Así, en las obras teatrales la palabra queda en manos de los personajes. Aunque el teatro no tiene el prestigio que puede tener cualquier otro género literario, sigue constituyendo también un género literario, aunque usa las palabras de una manera distinta. Los personajes son quienes expresan las ideas del autor, a través de ellos expresan sus sentimientos y emociones, y estas van acompañadas de gestos, entonaciones particulares, silencios, gritos, iluminación, etc., para acompañar a su sentido.

Es más, el lenguaje del teatro viene marcado por la época y por la sociedad a la que va dirigida o a la cual critica (Ireland, 2014: 2-15). Con el Teatro del Absurdo vemos representada una sociedad vanguardista en la que, tras el periodo de guerra, los autores buscan expresar su indignación con lo sucedido en el mundo, y el lenguaje deja de ser tal dirigido a la sociedad burguesa que solía atender a las representaciones de las obras de teatro tradicionales.

No solo el contexto de la época determina el lenguaje hablado o escrito de los personajes, también los gestos, su vestimenta, su parecer físico, etc. Esto podemos observarlo, por ejemplo, en *En attendant Godot*, obra en la que a medida que leemos y de la descripción de los dos personajes principales, Vladimir y Estragon, observamos que van vestidos con ropas estropeadas, zapatos rotos, llegando a parecer vagabundos, lo que puede resultar un guiño a cómo queda el mundo tras la Segunda Guerra Mundial.

Por lo tanto, hablamos no solo de lengua francesa en este caso, sino de un lenguaje teatral específico de la época. Además de cómo hacen uso de este los personajes, así como del tono que usan. Por ello, el lenguaje teatral no es solo el conjunto de palabras que usa el autor, sino un conjunto más amplio de elementos. No solo es importante el lenguaje, sino también los gestos, la imagen, el tono.

Con las obras teatrales, los dramaturgos buscan expresarse y no decir nada más que la verdad, lo que para ellos es lo verdadero. Con este subgénero, los dramaturgos usan un lenguaje que no resulta muy difícil de comprender. Al tratarse de obras irónicas que parecen carecer de sentido, con las que se lo que intenta es alentar al lector o al espectador a pensar, a sentir y a entender cuál es el objetivo del dramaturgo, qué quiere expresar, se recurre en gran medida a la exageración.

Además, este tipo de teatro resulta diferente si se lee o si se ve representada. Aunque se trata de un lenguaje simple, suele ser mucho más sugestivo al ver la obra representada ya que vendrá acompañada de otros elementos para exaltar a los personajes y sus diálogos. Así bien, podemos ver cómo en el lenguaje del teatro influyen un número más que amplio de elementos que contribuyen a la forma en que percibimos la obra.

En *En attendant Godot*, de Samuel Beckett o *La cantatrice chauve*, de Ionesco, nos encontramos con un lenguaje bastante simple, se trata dos obras cuya lectura

resulta fácil. La sintaxis es simple, hay muchas frases cortas y se hace uso de un vocabulario fácilmente comprensible. Sin embargo, son otros elementos implícitos en el lenguaje de la obra los que le dan su carácter. Las numerosas repeticiones, los juegos de palabras, las exageraciones de las emociones, los cambios de opinión de los personajes o incluso el intercambio de personalidades, son los que hacen que la acción evolucione y dotan a estas obras de su peculiar carácter visual (Habert, 2014: 2-15).

Son obras cuya lectura resulta amena, pero cuya comprensión y conexión emocional con la misma resultan mucho más eficaces si se ven representadas. Cuando los enfrentamientos entre personajes los podemos ver en persona, las exageraciones del lenguaje van acompañadas de gestos y podemos notar cómo cambia la modulación de la voz de los personajes en sus diálogos. Incluso los silencios tienen gran significado durante la representación, silencios que no nos afectan igual mientras leemos la obra impresa (Habert, 2014: 2-15).

La importancia de la retórica en el teatro

La retórica es esencial en la sociedad, en una cultura en la que la comunicación es clave. El lenguaje es algo imprescindible en la comunicación entre seres humanos y, por lo tanto, lo es para la producción de obras literarias y en éste viene determinado por las operaciones retóricas. La retórica tiene una gran importancia en un género como el del teatro (Chico Rico, 2009: 1-2). En este ya no solo entran en juego las meras acciones de elaboración artística de las obras del género, para la construcción de un discurso: la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, sino también las ajenas a la elaboración del discurso relacionadas con la representación de un discurso: la *intellectio*, *memoria* y *actio* o *pronuntiatio*.

En el teatro cobra gran importancia una de las operaciones retóricas en particular, la *actio* o *pronuntiatio*. Con esta operación se hace referencia a la entonación que se usa para representar un discurso y a los gestos que lo acompañan, ya que mediante esta es como se materializa el discurso, la representación de una obra teatral.

En este sentido, en el teatro no solo son esenciales las operaciones retóricas de construcción de un discurso, sino que para su representación entra en acción también el lenguaje no verbal para acompañar al verbal. Y es que, aunque el teatro puede leerse tal y como se haría con otra obra literaria, como he mencionado anteriormente, resulta mucho más expresivo si se representa. Esto se debe a que las palabras no siempre son suficientes, la representación de una obra teatral resulta mucho más efectiva ya que el espectador experimentará la obra con mayor intensidad.

Los autores buscan emocionar, compartir sentimientos, persuadir, y es el lenguaje no verbal que acompaña al teatro lo que hace que esto sea posible. Será más efectivo si vemos cómo el discurso viene acompañado de gestos, expresiones del rostro, movimientos por el escenario, para reforzarlo. (Chico Rico, 2009: 1-11)

Por ello la *actio* o *pronuntiatio* es esencial en el teatro, ya que implica su representación, es lo que permite la trasmisión de un discurso al público. Aunque la *actio* no sea una operación retórica que tenga relación alguna con la construcción del discurso, es la que lo dota de un significado completo. Es la manera de hablar de un orador la que influye en la recepción del discurso por parte del público. Así, en el teatro, la puesta en escena, el movimiento de los personajes, sus gestos y la manera

de expresarse acompañan al diálogo y lo dotan de un significado completo para permitir llegar al espectador y hacerle emocionarse o sentir aquello que el dramaturgo quiere expresar con su obra.

Esta operación retórica es la encargada de que la obra influya en el espectador, de conmoverlo, de persuadirlo, de emocionarlo. Podemos experimentar que una mala *actio* y una buena tienen efectos muy diversos en el espectador. Una obra puede resultar agradable a la lectura y, si vemos su representación, entrar en conexión con los personajes y experimentar un resultado comunicativo adecuado; pero, al contrario, una mala *actio* puede lograr el efecto contrario. Aquí queda demostrada su importancia. (Chico Rico, 2009: 3-5)

Las operaciones retóricas encargadas de la construcción del discurso son la *inventio* y la *dispositio* (Albadalejo, 2013: 3-7). Son las que marcan cuál es la acción, el núcleo de la obra, cuál es su objetivo; la *elocutio* es la operación que implica el uso de figuras retóricas, la que permite que la obra resulte agradable.

La *elocutio* es la operación retórica mediante la cual se pretende que el discurso suene atrayente. Es la que aparenta ser más evidente en la elaboración de obras literarias artísticas de teatro. Para ello se utilizan figuras literarias y tropos que doten al texto de armonía. En el Teatro del Absurdo las figuras literarias cobran una especial importancia sobre todo en cuanto a exageración, ya que encontramos hipérbolos, repeticiones, contradicciones dentro de una misma frase, etc. Todo con el fin de dotar al texto de esa expresividad e ironía.

La *inventio* resulta esencial para la elaboración de cualquier discurso. Para su construcción es necesario saber de qué texto se trata, en este caso del teatral, hay que encontrar un tema para la obra, la división de la misma, la acción que va a desarrollarse, las relaciones entre personajes y diversas situaciones de la obra, etc.

La *dispositio*, sin embargo, no cobra tanta importancia en el Teatro del Absurdo, aunque lo hacía en el teatro más tradicional y en la elaboración general de los discursos. En este caso, hablamos de un subgénero de teatro que no sigue las reglas convencionales, no tenemos por qué encontrar una introducción, nudo y desenlace de los hechos en sus obras. La acción puede evolucionar, cambiar, seguir un orden no establecido. Estas obras no tienen por qué seguir un orden discursivo, pueden no

contar con una acción principal que vaya derivando en otras, sino con una acción que va cambiando y progresando.

La *memoria* ya entraría a formar parte de los elementos que no conforman la construcción del discurso, sino de su representación, junto con la *actio* o *pronuntiatio*. Esto implicaría recordar los elementos del discurso en el orden correcto. En el caso del teatro, los actores deberían recordar el guion de la obra.

Por ello una obra no va a tener el mismo efecto en el lector que en el espectador. Podemos leer una obra teatral y que nos resulte agradable a la lectura. Sin embargo, es su representación y el lenguaje no verbal que lo acompaña lo que hará que tengamos una conexión más profunda con la obra y que nos haga emocionarnos. Son esos elementos no verbales tales como la entonación o los gestos de los personajes que acompañan al diálogo y a la acción lo que da la vida a la obra.

Podemos ver, por lo tanto, cómo ya que la retórica es esencial para la comunicación, lo es asimismo para el teatro, el cual es un medio de transmisión de los pensamientos del autor a los lectores y espectadores de sus obras.

Análisis de las obras

En attendant Godot, de Samuel Beckett

Esta obra, publicada por primera vez en 1952, se presenta como una de las representantes del Teatro del Absurdo francés. Esta obra representa a dos personajes principales, Vladimir y Estragon, que aparecen en un entorno mostrado como un camino en el que solo hay un árbol, esperando a un tal Godot. A lo largo de la obra, los personajes siguen esperando mientras se van desarrollando diferentes diálogos entre ellos y con otros dos personajes que aparecen en escena, Pozzo y Lucky.

Podemos apreciar en ella cómo la historia que representa no sigue la teoría tradicional del teatro, sino que nos encontramos a los dos personajes principales, Vladimir y Estragon, haciendo que una acción avance en una obra que no parece llegar al desencadenamiento de ningún hecho en particular. Con esto hablamos de lo irónico de este subgénero de teatro, como hemos mencionado en los apartados anteriores. En el texto, la acción se desarrolla y van sucediendo hechos, pero no llegan a ningún fin. De ahí lo absurdo de la historia: que no sucede nada (Vilvandre de Sousa, 2006: 2-4).

¿Qué o quién es Godot? Es solo algo que mantiene a los personajes a la espera. La obra se compone de dos actos que son iguales y que presenta a los protagonistas en dos días distintos, pero en el mismo lugar haciendo lo mismo: hablando entre ellos mientras esperan su llegada.

Beckett presenta con este tipo de teatro algo totalmente novedoso: un teatro que se aleja de los temas tradicionales y busca tener una influencia psicológica. Con su obra pretende representar un universo que parece no tener sentido y la relación de la condición humana con el mismo (Vilvandre de Sousa, 2006: 2-4). Con esta pieza logra expresarlo perfectamente. Nos encontramos a dos personajes principales en un escenario bastante simple, del que solo sabemos que hay un árbol, esperando a un tal Godot. Durante la obra no se nos da a conocer bien a los personajes, pero escuchamos diálogos y discusiones sobre cuál es el sentido de esa espera, y salen numerosos temas mientras.

Beckett muestra a los personajes debatiendo sobre la condición humana sin parecer pretenderlo. Dos personajes que esperan día tras día a alguien que nunca llega, en

un escenario del que los protagonistas nos hacen dudar, así como del tiempo que discurre y sobre si realmente están esperando a alguien en particular. Aquí es donde entra en juego el lenguaje que se usa en la obra, un lenguaje caracterizado por la ironía y lo absurdo. Toda la obra es una mezcla de temas que se van enredando según avanzan los diálogos de los personajes, y que no pretende contar una historia, sino influir en el lector o el espectador.

Como hemos mencionado anteriormente, en este tipo de obras parece no haber una acción marcada destinada a un fin. Lo que hallamos es una progresión. Encontramos diversos elementos que nos hacen identificarla. En esta obra uno de ellos es la transformación de los personajes. Vemos cómo Lucky se vuelve mudo de un día para otro y Pozzo se queda ciego. En el primer acto, Pozzo se mueve por escena por sí mismo y no se menciona nada sobre su visión (Barnett). Sin embargo, en el segundo acto nos encontramos con lo siguiente:

Entrent Pozzo et Lucky. Pozzo est devenu aveugle. Lucky chargé comme au premier acte. Corde comme au premier acte, mais beaucoup plus courte, pour permettre à Pozzo de suivre plus commodément. Lucky coiffé d'un nouveau chapeau. A la vue de Vladimir et Estragon il s'arrête. Pozzo, continuant son chemin, vient se heurter contre lui. Vladimir et Estragon reculent.

Pozzo, en el segundo acto, aparece ciego sin ningún tipo de explicación. Puede que no encontremos el sentido, pero esto marca el cambio, la evolución de la acción. Con esto se pierde la individualidad del personaje: el individuo pasa a carecer de unidad, a no tener unos rasgos permanentes, sufre una metamorfosis y va cambiando.

Con el Teatro del Absurdo, los dramaturgos pretenden mostrar una imagen llena de tensiones y transmitirlo a través de los personajes. La representación es especialmente importante en estas obras ya que con ella se pueden exagerar las acciones, dotar a los personajes de un mayor dramatismo a través del lenguaje no verbal y que los protagonistas interactúen con el decorado.

Una de las características que encontramos en *En attendant Godot* es la presencia del árbol en la escena. Podría parecer algo insignificante, a lo que no se le da mucha importancia que solo enmarca la escena. Sin embargo, vemos cómo en cierta manera, todo gira alrededor del árbol, el cual, según lo señalado por la obra, parece ser el único elemento decorativo. Los personajes debaten sobre dónde pueden encontrarse, empiezan a dudar si llegan cada día al mismo sitio, si el lugar está

cambiando. El árbol toma un papel central en la obra, los personajes interaccionan con él y constituye un elemento que hace avanzar la acción. Al final de la obra encontramos un fragmento de diálogo entre Vladimir y Estragón en el que el árbol aparece como un símbolo que hace dudar a los personajes:

POZZO. – Où sommes-nous ?

VLADIMIR. – Je ne sais pas.

POZZO. – Ne serait-on pas au lieu dit la Planche ?

VLADIMIR. – Je ne connais pas.

POZZO. – A quoi est-ce que ça ressemble ?

VLADIMIR (*regard circulaire*). – On ne peut pas le décrire. Ça ne ressemble à rien. Il n'y a rien. Il y a un arbre.

Pozzo. – Alors ce n'est pas la Planche.

Encontramos también otro fragmento en el que los personajes interaccionan con el árbol en escena:

VLADIMIR – Il ne te reste plus qu'à disparaître.

ESTRAGON. – Où ?

VLADIMIR. – Derrière l'arbre. (*Estragon court se mettre derrière l'arbre qui ne le cache que très imparfaitement.*) [...] Décidément, cet arbre ne nous aura servi à rien.

Así, como ocurre en esta obra con el árbol, forma a pasar parte de la imagen. Se acumulan las repeticiones, lo que parecen obsesiones e intensificaciones, todo con el objetivo de tener una influencia en el lector o en el espectador para que construya una imagen completa de la obra y sea totalmente una experiencia sensorial.

Otro elemento característico de esta obra es que los diálogos son ambiguos y los monólogos, cortos y contradictorios. Observamos a continuación un fragmento de un diálogo entre los personajes que muestra la simplicidad del lenguaje y la sintaxis de la obra, pero a la vez nos deja confusos. Este tipo de diálogos los usa el dramaturgo para mostrar extravagancia:

VLADIMIR – Quand on cherche on entend.

ESTRAGON – C'est vrai.

VLADIMIR – Ça empêche de trouver.

ESTRAGON – Voilà.

VLADIMIR – Ça empêche de penser.

ESTRAGON – On pense quand même.

VLADIMIR – Mais non, c'est impossible.

ESTRAGON – C'est ça, contredisons-nous.

VLADIMIR – Impossible.

Como podemos observar, las frases son simples y de fácil comprensión, pero nos hace dudar sobre qué están hablando, muestra de lo absurdas que son las conversaciones que tienen los personajes para mostrar excentricidad.

A lo largo de la obra no sabemos mucho de los personajes, pero sí que vamos descubriendo más de sus personalidades a medida que avanza la obra por los diálogos que tienen entre ellos (Barnett, 2005: 43-62). Un ejemplo de ello podría ser el siguiente fragmento:

ESTRAGON – Ne me touche pas ! Ne me demande rien ! Ne me dis rien ! Reste avec moi !

VLADIMIR – Est-ce que je t'ai jamais quitté ?

ESTRAGON – Tu m'as laissé partir

Con esta parte de un diálogo entre los protagonistas vamos viendo cómo es la relación entre los personajes. Nos hace ver que mantienen un vínculo de amistad o al menos se tienen aprecio, ya que parecen no querer separarse.

Además de no obtener mucha información sobre la personalidad de los protagonistas, tampoco se especifica quién es Godot. Se supone que Godot es en torno a quien gira la obra. Vladimir y Estragon lo esperan a lo largo de esta y se habla constantemente sobre él pero, nadie dice quién es Godot ni llega a aparecer, a la hora de la verdad aquí vemos representado ese elemento del absurdo.

Estragon y Vladimir llevan a una *katharsis*. No existe un sentido para los personajes, pero hacen reflexionar al lector sobre lo absurdo de la vida.

El tiempo es otro componente que está representado de una manera peculiar en esta obra del Teatro del Absurdo. Según avanza la obra, vemos que pasan dos días,

hablan del pasado, presente y futuro, pero todo aparece confuso y nada parece cambiar (Barnett, 2005: 43-62).

ESTRAGON. – Nous sommes déjà venus hier.

VLADIMIR. – Ah non, là tu te goures.

ESTRAGON. – Qu'est-ce que nous avons fait hier ?

[...]

ESTRAGON. – Tu es sûr que c'était ce soir ?

VLADIMIR. – Quoi ?

ESTRAGON. – Qu'il fallait attendre ?

VLADIMIR. – Il a dit samedi. (*Un temps.*) Il me semble.

[...]

ESTRAGON. – Mais quel samedi ? Et sommes-nous samedi ? Ne serait-on plutôt dimanche ? Ou lundi ? Ou vendredi ?

Ni siquiera los personajes son capaces de identificar en qué día están, cuándo habrán de verse con Godot, ni recuerdan qué hicieron el día anterior. Entran en una especie de espiral en la que el día en el que viven parece idéntico al anterior.

Lo mismo ocurre cuando aparece un joven anunciando que Godot no aparecerá. El chico aparece los dos días, en los actos, aunque aparentemente no es así. Sin embargo, ninguno lo debate.

GARÇON – Monsieur... (*Vladimir se retourne.*)

Monsieur Albert...

VLADIMIR – Reprenons. (*Un temps. Au garçon.*)

Tu ne me reconnais pas ?

GARÇON – Non monsieur.

VLADIMIR – C'est toi qui es venu hier ?

GARÇON – Non monsieur

VLADIMIR – C'est la première fois que tu viens ?

GARÇON – Oui monsieur.

Uno de los elementos clave de la obra son las repeticiones (Núñez, 1981: 6). En una estructura que se repite varias veces a lo largo de la obra, Estragon parece no tener idea alguna de lo que están haciendo. Se supone que es el fin de los personajes, a lo que están destinados, pero incluso el personaje principal olvida entre los diálogos qué es lo que está pasando.

ESTRAGON. – [...] Allons-nous-en.

VLADIMIR. – On ne peut pas.

ESTRAGON. – Pourquoi ?

VLADIMIR. – On attend Godot.

ESTRAGON. – C'est vrai. (Un temps.) Tu es sûr que c'est ici ?

Existen también componentes esenciales que son ajenos al lenguaje verbal que se usan en la obra, como ocurre con los vinculados a la importancia de la escenografía, con ocurría con el árbol como eje central. Otro ejemplo es el uso de otro objeto, un sombrero. El sombrero aparece como un objeto necesario para que uno de los personajes, Lucky, piense (Vilvandre de Sousa, 2006: 5-6). Además, este marca el comienzo de un monólogo del personaje en la obra. En cuanto se pone el sombrero, comienza a pensar, y durante el monólogo se suceden una variedad de pensamientos que no tienen ningún tipo de conexión entre ellos y resultan ilógicos.

POZZO – Donne-lui son chapeau.

VLADIMIR – Son chapeau ?

POZZO – Il ne peut pas penser sans chapeau.

Al igual que ocurría con las vestimentas de los personajes, las cuales podían darnos una pista sobre una conexión de la obra con la sociedad de la época, ocurre lo mismo con una crítica a la sociedad (Vilvandre de Sousa, 2006: 5-7). El personaje de Lucky aparece en la obra unido con una cuerda a su amo, Pozzo.

POZZO – C'est parfait. Tout le monde y est ? Tout le monde me regarde ? (*Il regarde Lucky, tire sur la corde. Lucky lève la tête.*) Regarde-moi, porc ! (*Lucky le regarde.*)

Resulta irónico ya que el nombre del personaje en inglés se traduciría literalmente como «con suerte».

Así bien, podemos observar cómo a lo largo de la obra teatral encontramos numerosos componentes que nos hacen identificarla como Teatro del Absurdo.

Elementos que forman parte tanto del lenguaje verbal como del no verbal, que pretenden dotar a la obra de un carácter propio.

***La cantatrice chauve*, de Eugène Ionesco**

Eugène Ionesco, autor franco-rumano, es por excelencia el dramaturgo del Teatro del Absurdo francés. Sus obras ya no hablan de lo absurdo, sino que las lleva al extremo, es el mayor representante de una realidad absurda (Vilvandre de Sousa, 2006: 1-3).

Tanto Ionesco como Beckett, fueron los primeros en romper con el carácter tradicional del teatro. El teatro pasó de ser la representación de una realidad a convertirse en algo ameno, una experiencia de algo totalmente diferente y que conectaba de una manera diferente con los lectores y espectadores.

Esta obra, publicada por primera vez en 1950, tiene un carácter ilógico, parece no tener ni sentido político ni religioso ni sentido alguno. Aunque en *En attendant Godot* podemos encontrar matices que nos lleven a relacionar la obra con un sentido más particular de la crítica de la sociedad o de la relación de Godot con Dios, en *La cantatrice chauve* parece no haber ninguno. Parece ser simplemente una obra en la que un matrimonio invita a otro a cenar, pero se comen la comida antes de tiempo, aparece un bombero que nada tiene que ver en la historia y los diálogos entre los personajes son totalmente absurdos.

Sin embargo, sí que podemos establecer una conexión con la crítica de la sociedad burguesa de la época, podemos encontrar un vínculo con la visión que Ionesco tenía de la misma. Habla de una burguesía conformista, del hablar sin tener nada que decir, del automatismo que llega a tener el lenguaje, el hablar por hablar. La obra parece tener como objetivo burlarse de los tópicos y hablar sobre las falsedades que se daban entre la burguesía de la época. Esta obra es la que mejor lo deja al descubierto.

Con el Teatro del Absurdo, Ionesco tiene la oportunidad de expresarse artística y libremente. Es un autor que rechaza tanto la representación de la realidad como de una ideología. Por eso, con sus obras de este subgénero intenta acabar con ese teatro burgués, representante de la realidad, para sustituirlo por algo totalmente diferente. No quiere que haya ninguna limitación a su expresión artística ya que busca expresarse libremente por lo que niega cualquier restricción y aboga por la acentuación de los efectos para magnificar su obra (Núñez, 1981: 1-14).

Además, con los efectos, el decorado, los gestos de los actores y la caracterización de los personajes trata de lograr esa exageración que maximice lo absurdo de la

obra, persigue que los personajes conecten con el lector o el espectador y les provoque alguna emoción, ya no se busca la mera representación de una situación, sino influir en el público.

Ionesco pretende lograr el absurdo a través de una exageración total, yendo más allá de la realidad para representar lo ilógico. Lo cual logra a través de un particular uso del lenguaje.

Uno de los elementos característicos de la obra es la intercambiabilidad de los personajes (Núñez, 1981: 7-8), creando confusión entre los lectores con este hecho, algo que intenta remarcar lo absurdo. Esto sucede en la última escena de la obra. Cuando los Smith son reemplazados por los Martin, se repite la primera escena.

Les paroles cessent brusquement. De nouveau, lumière. M. et Mme Martin sont assis comme les Smith au début de la pièce. La pièce recommence avec les Martin, qui disent exactement les répliques des Smith dans la première scène, tandis que le rideau se ferme doucement.

Otro de los componentes particulares de la obra y que la dotan de ironía, al igual que sucedía en *En attendant Godot*, son los monólogos sobre temas banales, como vemos cuando la señora Smith, al principio de la obra, da su discurso sobre los alimentos que han tomado.

Además, Ionesco incluye así el tema de la evacuación de los alimentos (Vilvandre de Sousa, 2006: 8-9), algo que resulta igualmente novedoso ya que antes era un tema que no se tocaba en los escenarios.

Le yaourt est excellent pour l'estomac, les reins, l'appendicite et l'apothéose. C'est ce que m'a dit le docteur Mackenzie-King qui soigne les enfants de nos voisins, les Johns. C'est un bon médecin.

Le poisson était frais. Je m'en suis léché les babines. J'en ai pris deux. Non, trois fois. Ça me fait aller aux cabinets. Toi aussi tu en as pris trois fois.

El monólogo resulta banal, el personaje habla simplemente de lo que han comido tanto ella como su marido.

Las repeticiones también cobran importancia en la pieza, tanto como en *En attendant Godot*:

M. SMITH, continuant sa lecture,

Fait claquer sa langue.

Con la repetición de estas palabras, Ionesco no solo logra la progresión de una acción, ya que señala que el personaje continúa leyendo, sino que también le otorga expresividad a la obra.

Además, a parte de la evolución de la acción, los diálogos se van intensificando progresivamente. Al comienzo de la obra encontramos sinsentidos, pero a lo largo de la obra vamos encontrando más y más hasta llegar a un punto en el que resulta totalmente ridícula.

Además de las repeticiones de las siguientes frases por parte de los personajes, encontramos a continuación un diálogo que resulta algo ridículo pero que no nos llama tanto la atención teniendo en cuenta que hablamos de obras del Teatro del Absurdo.

Quelle bizarre coïncidence!

Comme c'est curieux!

La repetición de estas frases durante una conversación entre ambos en la que parecen no conocerse es recurrente, y también hablan sobre las coincidencias y las casualidades que comparten:

M. MARTIN – Je demeure au n° 19, chère madame.

MME. MARTIN – Comme c'est curieux, moi aussi j'habite au n°19, cher monsieur.

M. MARTIN – Mais alors, mais alors, mais alors, mais alors, mais alors, nous nous sommes peut-être vus dans cette maison, chère madame ?

MME. MARTIN – C'est bien possible, mais je ne m'en souviens pas, cher monsieur.

Diálogos de esta índole se suceden a lo largo de una amplia parte de la obra hasta que al final llegan a descubrir que son marido y mujer.

Alors, chère madame, je crois qu'il n'y a pas de doute, nous nous sommes déjà vus et vous êtes ma propre épouse... Élisabeth, je t'ai retrouvée !

[...]

Donald, c'est toi, *darling* !

Los diálogos de esta obra cobran una gran relevancia, ya que es a través de estos como va progresando la obra (Núñez, 1981: 1-14). Nos encontramos en esta con una evolución del sinsentido de los diálogos entre los personajes. Comienzan resultando un poco extravagantes a, al final, no tener ningún tipo de sentido.

MME. SMITH – Les souris ont des sourcils, les sourcils n'ont pas de souris

MR. MARTIN – Touche pas ma babouche !

M. MARTIN – Bouge pas la babouche !

M. SMITH – Touche la mouche, mouche pas la touche.

MME. MARTIN – La mouche bouge.

MME. SMITH – Mouche ta bouche.

En el análisis de la obra, hallamos diversos tipos de repeticiones dentro de los diálogos. No solo repeticiones de frases o de palabras, sino también de objetos. Esto ocurre, por ejemplo, con las explicaciones en las que se señala qué hora marca el péndulo del reloj.

Además, el péndulo del reloj también contribuye a dar un sentido total a la obra. Esto se debe a que en las obras del Teatro del Absurdo influye que haya unos elementos característicos que no cambian, como los personajes y los objetos. Así ocurre con el péndulo del reloj en la obra (Núñez, 1981: 10-12): aparece recurrentemente a lo largo de la misma.

Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais.

Otro elemento que, como hemos dicho, también cobra importancia en la representación, es la aparición de componentes que apoyen la representación y le den énfasis a la escena. Esto ocurre con la luz (Núñez, 1981: 10-12), que acompaña a la evolución de la secuencia y va al son de la acción. Al final del diálogo cuando, acaban todos perdiendo la cabeza y la obra parece totalmente absurda. Se apaga la luz y, cuando se enciende, se ha vuelto al principio.

Tous ensemble, au comble de la fureur, hurlent les uns aux oreilles des autres. La lumière s'est éteinte. Dans l'obscurité on entend sur un rythme de plus en plus rapide.

Les paroles cessent brusquement. De nouveau, lumière. M. et Mme Martin sont assis comme les Smith au début de la pièce.

Así pues, podemos ver cómo, al igual que en *En attendant Godot*, al analizar *La cantatrice chauve*, encontramos con el análisis de esta obra diversos elementos que la caracterizan como Teatro del Absurdo, y que la dotan de un carácter peculiar.

Conclusión

Como se puede ver a lo largo del trabajo, el Teatro del Absurdo se caracteriza por unos elementos específicos que le dotan de peculiaridad. Este teatro surgió como contraposición al teatro realista y tradicional que regía anteriormente en el panorama dramático.

La desolación y el descontento que dejó la Segunda Guerra Mundial a nivel global sentó las bases para un nuevo teatro en el que los dramaturgos expresasen lo que sentían y pensaban de la sociedad y de una condición humana que parecía carecer de sentido. En Francia fue en uno de los países donde los dramaturgos encontraron, con este tipo de subgénero teatral, la manera de por fin expresarse artísticamente, sin ataduras.

El teatro, sin embargo, está influenciado por una gran variedad de factores. A pesar de que la lengua es el medio principal de elaboración de un discurso, en el teatro viene acompañada por otros componentes. Como podemos observar con este trabajo, el teatro usa un tipo de lenguaje particular y la retórica tiene una importante influencia en el mismo.

Tras este análisis se entiende cómo no solo es suficiente la elaboración de un discurso, de una obra teatral mediante palabras, sino que esta necesita otros elementos que permitan lograr la sugestión en el lector, además de su adecuada representación.

En conclusión, examinando las obras de Samuel Beckett y Eugène Ionesco hemos podido observar cómo se logra la correcta elaboración de una obra teatral que busca sugestionar. Estos dos autores principales del Teatro del Absurdo logran elaborar obras teatrales con las que quieren expresar su visión del mundo, un mundo que parece ya no tener sentido, un mundo absurdo. Un mundo cuya representación no necesita ya tanto de las palabras, sino de otros elementos para que los autores expresen sus sentimientos y emociones y estas lleguen tanto al lector como al espectador.

Referencias bibliográficas

Abiteboul, Maurice (2001). La parole, le silence et le cri au théâtre. Théâtres du monde. Recuperado de : <http://www.theatresdumonde.com/numero11.pdf> [Fecha de consulta: 04/06/2019]

Albadalejo, Tomás (2013). Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, nº25, pp. 1-21. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4485697> [Fecha de consulta: 27/05/2019]

Barnett, Richard-Laurent (2005). Semiótica de la nulidad, Beckett y el enigma de la representación. *Alpha*, nº21, pp. 43-62. Recuperado de: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012005000100004&lng=en&nrm=iso&tlng=en [Fecha de consulta: 23/05/2019]

Beckett, Samuel (1952). *En attendant Godot*. París : Minuit.

Francisco, Chico Rico (2009). Retórica, comunicación y teatro: sobre la "actio" o "pronuntiatio" en el marco de la teoría retórica ilustrada. En: Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere / S. Crespo [et al.] (eds.). Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009. ISBN 978-84-7800-286-3, pp. 109-117. Recuperado de: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/27410>. [Fecha de consulta: 27/05/2019]

Garrido, Miguel Ángel (1994). *La musa de la retórica: Problemas y métodos de la ciencia de la literatura*. Madrid: C.S.I.C.

Habert, Mireille (2007). Apprécier le théâtre contemporain, texte et mise en scène. *Étudier*. Recuperado de : <https://www.etudier.com/dissertations/Appr%C3%A9cier-Le-Th%C3%A9%C3%A2tre-Contemporain-Texte-Et/575696.html> [Fecha de consulta: 03/06/2019]

Ionesco, Eugène (1954). *La Cantatrice chauve*. París : Gallimard.

Ireland, John (2014). Parler sur le théâtre. *Genesis*. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/genesis/1394> [Fecha de consulta: 03/06/2019]

Laroche, Maximilien (1970). Le langage théâtral. *Erudit*. Recuperado de : <https://www.erudit.org/en/journals/vip/1970-v3-n1-vip2466/600229ar.pdf> [Fecha de consulta: 04/06/2019]

Núñez, Rafael (1981). El Teatro del Absurdo como subgénero dramático. *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, pp. 631-644 Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=143972> [Fecha de consulta: 23/05/2019]

Vilvandre de Sousa, Cécile (2006). De la comedia del disparate al teatro del absurdo. *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, pp. 733-744. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4047514> [Fecha de consulta: 23/05/2019]