

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Katedra romanistiky

Rasgos del teatro del absurdo en la obra dramática
de Fernando Arrabal

Characteristics of the theatre of the absurd in
Fernando Arrabal's drama

(Bakalářská diplomová práce)

Autor: Gabriel Kýr

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Hromada

Olomouc 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně pod odborným vedením Mgr. Jakuba Hromady a uvedl v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, které jsem použil.

V Olomouci dne

.....

Gabriel Kýr

Poděkování

Quisiera dar las gracias a Mgr. Jakub Hromada, mi tutor, por haberme ayudado con sus sugerencias a lo largo de la creación de la tesis, por su paciencia y el tiempo invertido en las consultas del trabajo. Además, le doy las gracias a la Dra. Dña. Gracia Morales Ortiz, mi profesora de teatro en la Universidad de Granada, por su ayuda y consejos que tanto me sirvieron. Asimismo, especial agradecimiento merece mi familia por su constante apoyo, comprensión y por estar a mi lado.

Índice

Introducción	6
1. La definición y el significado del absurdo	8
1.1. La palabra <i>absurdo</i>	8
1.2. El <i>absurdo</i> existencialista frente al teatro del absurdo	8
1.3. Walter Benjamin y su concepción irracional de la experiencia	11
2. La tradición del absurdo	13
3. El surgimiento del teatro del absurdo y sus representantes	16
3.1. Desde los inicios hasta el reconocimiento	16
3.2. La noción del teatro del absurdo como un género no exclusivamente francés	19
3.3. El teatro del absurdo en la Península	20
3.3.1. Fernando Arrabal, un dramaturgo excepcional	21
3.4. El teatro del absurdo de Václav Havel	23
4. Las técnicas utilizadas en el teatro del absurdo	26
4.1. El lenguaje	26
4.2. La acción	27
4.3. El personaje	30
5. El análisis de <i>Pic-nic</i> de Fernando Arrabal	33
5.1. La creación de la obra	33
5.2. Entrando en la absurdidad a través de la trama	33
5.3. Los personajes	40
5.3.1. El señor Tepán	40
5.3.2. La señora Tepán	40
5.3.3. Zapo y Zepo	41
5.3.4. Los camilleros	42
5.4. La temática	43
5.5. El lenguaje	44
6. Análisis de <i>El triciclo</i> de Fernando Arrabal	46
6.1. Crimen y castigo	46
6.2. Los personajes	51
6.2.1. Climando	51
6.2.2. Apal	53
6.2.3. Personajes secundarios	55
6.3. Alusión a <i>El triciclo</i> en Fando y Lis	55

6.4. El lenguaje	56
7. Conclusión	59
8. Bibliografía y recursos electrónicos.....	62
9. Anotación	65
10. Annotation	66

Introducción

El teatro del absurdo es un fenómeno bastante reconocido no solo por parte de la crítica literaria, sino también por los espectadores no necesariamente instruidos en las técnicas dramáticas. Es un teatro que lo combina todo: escenas divertidas en las que no somos capaces de contener risa, escenas trágicas que nos conmueven y entristecen y, además, es un teatro inquietante, que no nos deja tranquilos. Un teatro crítico que denuncia problemas sociales graves, pero de una forma distinta a los teatros que tradicionalmente se han ido cultivando. El teatro del absurdo es una realidad mucho más maravillosa que un teatro cualquiera, es un teatro de imágenes concretas que debemos entender en su totalidad, un teatro insólito que no deja de sorprendernos.

Francia está considerada como la cuna del teatro del absurdo y, asimismo, como el mayor laboratorio de los experimentos en este ámbito que se han hecho a lo largo de la historia. Mucha atención han llamado y objetos de numerosos trabajos han sido autores como Ionesco, Beckett o Havel. No obstante, no se ha prestado la suficiente atención, según me atrevo a argüir, al teatro del absurdo en el contexto español, limitándose su producción a un solo autor: Fernando Arrabal. Este dramaturgo melillense es mundialmente reconocido por sus innovaciones teatrales en el campo del teatro del absurdo y está considerado uno de sus máximos representantes. Sin embargo, creo que se merecería mucha más atención de la que goza actualmente y debería ser visto y leído no solo por críticos literarios, sino por un lector cualquiera que se interese por el teatro y por una experiencia teatral insólita. Las obras de Arrabal, además, contienen temas universales que siguen siendo incitativos para el espectador contemporáneo. Asimismo, Arrabal logra manejar el lenguaje (hoy en día uno de los instrumentos más fuertes de la manipulación y opresión), convirtiéndolo en un arma potente que es capaz de desafiar la represión que el hombre actual sufre. Por consiguiente, en mi trabajo pretendo acercar al público a las técnicas dramáticas tan peculiares y singulares de Fernando Arrabal y captar los rasgos fundamentales de su lenguaje, analizando dos obras pertenecientes a la corriente del teatro del absurdo: *Pic-Nic* y *El triciclo*. Asimismo, propongo una visión global de lo que suele denominarse como el teatro del absurdo, revelando sobre todo las técnicas que este teatro utiliza. A continuación, procuro precisar las vías de mi análisis.

En la primera parte de mi trabajo me dedico a denominar el término del *absurdo*, relacionándolo con la filosofía del existencialismo, apoyándome ante todo en las ideas de Albert Camus. El libro primordial que me servirá durante toda la primera parte es la obra *The theatre of the absurd* de Martin Esslin, siendo el libro más detallado del teatro del absurdo que ha sido

publicado. Para comprender el contexto del teatro del absurdo, pretendo esbozar las fuentes que influyeron la creación de este género y, asimismo, cito a algunas figuras claves consideradas como precursores del teatro del absurdo (Jarry, Strindberg, Kafka, etc.). Luego se mostrará el propio surgimiento del teatro del absurdo y se citará a los máximos representantes de esta corriente, incluyendo a un dramaturgo checo: Václav Havel. También caracterizaré la labor literaria de Fernando Arrabal, intentaré revelar los temas más importantes en sus obras y definir qué estrategias dramáticas utiliza. Posteriormente, me pongo a definir los recursos característicos para el teatro del absurdo, enfocándome en el análisis de un personaje prototípico con el que nos podemos topar en una obra del teatro del absurdo y en el uso y la función del lenguaje.

En la segunda parte se realiza el análisis de las obras dramáticas escogidas de Fernando Arrabal, haciendo hincapié en los rasgos del teatro del absurdo presentes. Especial atención se prestará a las características del lenguaje, relacionándolas con fragmentos concretos extraídos de los textos. Asimismo, se hará una descripción minuciosa de los personajes actuantes en las obras elegidas, ya que, al fin y al cabo, son ellos quienes crean el lenguaje absurdo. Ante todo se analizarán aquellos personajes que son esenciales en los textos.

1. La definición y el significado del *absurdo*

1.1. La palabra *absurdo*

Martin Esslin introduce el término el *absurdo* por primera vez refiriéndose a un contexto musical, y en él menciona su significado original: “fuera de armonía”.¹

Para poder ver la palabra *absurdo* en su totalidad y no limitarnos a una sola fuente, a continuación acudimos a algunos diccionarios elegidos.

La palabra *absurdo* proviene de la palabra latina *absurdus*. La definición que cita la Real Academia Española sería: “contrario y opuesto a la razón, que no tiene sentido; extravagante, chocante, contradictorio, irracional, arbitrario, disparatado”.² Son todos adjetivos que aluden a su naturaleza extraña, fuera de lo normal o convencional, de ahí que el significado original “fuera de armonía” sea bien apropiado para su denominación.

Otra fuente, el *Gran diccionario de la lengua española* define lo absurdo de la siguiente manera: «Se aplica a lo que es contrario a la razón.»³ Entre los sinónimos citados por este diccionario son, de lo adjetivos: “disparatado, ilógico, irracional” y de los sustantivos: “desatino, disparate, barbaridad, despropósito, aberración”.⁴

El *Nuevo diccionario esencial de la lengua española* vuelve a citar la misma definición que los dos diccionarios anteriores: «Que no tiene sentido, que es contrario a la razón.»⁵ En lo que atañe a los sinónimos, cabe mencionar los siguientes: los adjetivos “ilógico, irracional, disparatado, desatinado” y los nombres “incongruencia, insensatez, desatino, sinrazón”.⁶ Se puede vislumbrar que la definición de la palabra analizada se va repitiendo, al igual que la nómina de los sinónimos.

1.2. El *absurdo* existencialista frente al teatro del absurdo

Si acabamos de denominar la palabra *absurdo* como una cosa sin razón o carente de significado, cabría exponer la filosofía con la cual el *absurdo* está estrechamente vinculado. He aquí una definición de la filosofía del absurdismo:

¹ Martin ESSLIN, *The theatre of the absurd*, Harmondsworth: Penguin, 1968, 23.

² Diccionario de la lengua española [en línea], Madrid: Real Academia Española, 2016, <<http://dle.rae.es/?id=0DERMh7>>, [consulta: 29/03/2017].

³ *Gran diccionario de la lengua española* (dirección por Aquilino Sánchez Pérez), Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1996, 14.

⁴ *Ibíd.*

⁵ *Nuevo diccionario esencial de la lengua española* (dirección por Sergio Sánchez Cerezo), Madrid: Santillana, 2001, 8.

⁶ *Ibíd.*

La filosofía del absurdo o absurdismo está basada en la inexistencia del significado predeterminado y absoluto del universo respecto al hombre; todo esfuerzo de los seres humanos por conocer el origen del Universo y de aquellas cuestiones absolutas es en vano ya que no existe una respuesta a esos interrogantes que pueda ser comprendida por nuestra naturaleza.⁷

Aunque esta cita se pueda ver como un mensaje angustioso, ya que nuestra vida carece de sentido y no hay posibilidad de responder a las preguntas que nos agobien, por lo menos no hay nadie que nos imponga una manera de cómo vivir, por lo tanto, básicamente podemos “disfrutar” de la inexistencia de unos principios restrictivos y, pues, llevar una vida libre.

Albert Camus, un escritor y filósofo francés, una de las máximas figuras del existencialismo, fue también promulgador de los conceptos del absurdismo que se reflejan en sus obras, como en *El extranjero* o en *El mito de Sísifo*.

Al principio de *El mito de Sísifo* Camus subraya que trata sobre una sensibilidad absurda, no una filosofía absurda, arguyendo que esta queda desconocida para nuestra época. Asimismo, informa que en este ensayo lo absurdo no es una conclusión, como se ha tratado siempre, sino un punto de partida.⁸ Para él lo absurdo es: « [...] that which is devoid of purpose....».⁹ Después, refiriéndose al hombre, añade: «Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all of his actions become senseless, absurd, useless».¹⁰

Ahora bien, Camus sostiene que lo absurdo es aquello que carezca de un propósito o finalidad, esto es, una acción ejecutada sin tener un significado o una existencia carente de un fin, una existencia sin sentido. Respecto al hombre, alude a que le han sido quitadas sus raíces, de ahí que él se pierda y sus acciones se vuelvan inútiles y absurdas.

No obstante, el sentido de la angustia metafísica en la absurdidad de la condición humana, que acabamos de esbozar introduciendo argumentos de Camus, no es el rasgo definitorio para lo que suele denominarse como el teatro del absurdo. El contenido de las obras de Jean-Paul Sartre e incluso Camus difiere del de los representantes del teatro del absurdo. Tal como presentan la irracionalidad de la presencia humana Sartre o Camus, es decir, a partir de un razonamiento sofisticado, lógico y bien pensado, contrasta con la concepción del teatro del absurdo. Este último no concuerda con ese razonamiento ni con la lógica, antes bien, se deshace

⁷ Definición de absurdo, <<http://definicion.de/absurdo/>>, [consulta: 29/03/2017].

⁸ Albert CAMUS, *Mýtus o Sisyfovi* (trad. de Dagmar Steinová), Praha: Svoboda, 1995, 13.

⁹ ESSLIN, *The theatre of the absurd*, 23.

¹⁰ *Ibíd.*

de los métodos racionales y del pensamiento discursivo, empeñándose en arrojar luz sobre la intrascendencia de un procedimiento lógico.¹¹

Arguyen Camus y Sartre que el preguntarse, el reflexionar, razonar y llevar un discurso lógico, debatir la existencia de la absurdidad, el por qué existe, traerá soluciones y tal vez nos ayude a responder a las preguntas que nos preocupen. El teatro del absurdo, sin embargo, no cuestiona la absurdidad, sino que la expone y presenta tal como es.¹²

Se habrá podido notar que se ha trazado una distinción básica y primordial entre la concepción de lo absurdo en el existencialismo, encabezado por Camus o Sartre, y en el teatro del absurdo.

El teatro del absurdo, por su parte, es una de las expresiones de la búsqueda de una manera que nos permita confrontar el mundo que para nosotros se ha vuelto irracional y absurdo. Básicamente se enfrenta al hecho de que para aquellos, a los que el mundo haya dejado de tener una explicación y un significado, no es posible seguir aceptando las formas del arte basadas en los conceptos que ya no están vigentes, ni son válidos.¹³

Así, lo que el teatro del absurdo se habrá propuesto sería un ahínco incesante de convertir el automatismo y la complacencia en la conciencia de la situación del hombre al estar confrontado con las últimas realidades de su condición. Por su parte, el teatro del absurdo cumple un doble propósito exponiendo dos distintas absurdidades. Por un lado, va castigando la absurdidad de las vidas vividas sin conciencia de la última realidad. Este aspecto se refiere más bien a la parte satírica y paródica del teatro del absurdo, es decir, al criticar a la sociedad mezquina.¹⁴

En su ensayo *El mito de Sísifo* Albert Camus habla numerosas veces de este sentimiento de la absurdidad mecánica¹⁵, he aquí un fragmento donde está mostrada con nitidez:

En ciertas horas de lucidez, el aspecto mecánico de sus gestos, su pantomima carente de sentido vuelven estúpido cuanto les rodea. Un hombre habla por teléfono detrás de un tabique de vidrio; no se le oye, pero se ve su mímica sin sentido: uno se pregunta por qué vive. Este malestar ante la inhumanidad del hombre mismo, esta caída incalculable ante la imagen de lo que somos, esta "náusea", como la llama un autor de nuestros días, es también lo absurdo. El extraño que, en ciertos segundos, viene a nuestro encuentro en

¹¹ *Ibíd.*, 24.

¹² *Ibíd.*, 25.

¹³ *Ibíd.*, 389.

¹⁴ *Ibíd.*, 390-391.

¹⁵ Ya hemos dicho que el sentimiento de la absurdidad humana en el existencialismo procura solventarse mediante reflexiones y preguntas constantes, mientras que el teatro del absurdo no se ha propuesto nada de eso, es decir, aquí no se cuestiona la absurdidad.

un espejo; el hermano familiar y, sin embargo, inquietante que volvemos a encontrar en nuestras propias fotografías, son también lo absurdo.¹⁶

El pensamiento de Camus es muy angustioso e impactante, al igual que su visión del mundo como una cosa asombrosa y absurda: «Una sola cosa: este espesor y esta extrañeza del mundo es lo absurdo».¹⁷

Por otro lado, el teatro del absurdo desafía una capa más honda de la absurdidad; la absurdidad de la condición humana como tal en el mundo en el que el hombre vive sin certezas que le han sido quitadas.¹⁸

1.3. Walter Benjamin y su concepción irracional de la experiencia

El existencialismo nos introdujo una nueva actitud ante la experiencia humana, una actitud de la angustia existencial y la absurdidad humana, cuestionándola, a diferencia del teatro del absurdo. Cabría tal vez mostrar otra actitud ante la experiencia del hombre y, por lo menos muy brevemente revelar la concepción que Walter Benjamin, un filósofo y crítico literario alemán, perteneciente a la Escuela de Fráncfort, introduce en su ensayo *Sobre el programa de la filosofía venidera*. Benjamin se pone a complementar la concepción kantiana de la experiencia, esto es, racional, por una concepción irracional e ilógica. Arguye Benjamin lo siguiente: «La teoría kantiana del conocimiento no explora el campo de la metafísica, por contener ella misma elementos primitivos de una metafísica estéril que excluyen a todos los otros».¹⁹ La filosofía venidera se ha propuesto analizar el pensamiento kantiano para decidir qué elementos se deberían conservar y qué parte habría que reformular. Así, debería existir, junto a la experiencia de certeza y justificación del conocimiento, otra: «una nueva y más elevada forma futura de experiencia».²⁰ Al lado de esta nueva experiencia, llena de profundidad metafísica, cabrá hablar también de una nueva noción del mundo.²¹ La nueva experiencia, irracional y mediante la cual no se podía acceder a todas las verdades, podría relacionarse con la actitud absurda ante el conocimiento humano, o sea, con la concepción que ya se habrá vislumbrado en el apartado anterior, dedicado al término *absurdo*. Asimismo, existe una íntima

¹⁶ Albert CAMUS, *El mito de Sísifo*, Madrid: Alianza, 1951; Buenos Aires: Editorial Losada, 1953; París: Editions Gallimard, 1951, <http://www.correocpc.cl/sitio/doc/el_mito_de_sisifo.pdf>, [consulta: 03/04/2017].

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ ESSLIN, *The theatre of the absurd*, 391.

¹⁹ Walter BENJAMIN, *Sobre el programa de la filosofía venidera*, <<https://es.scribd.com/doc/9709138/Ensayos-Varios-Walter-Benjamin>>, [consulta: 05/06/2017].

²⁰ *Ibíd.*, [consulta: 05/06/2017].

²¹ *Ibíd.*, [consulta: 05/06/2017].

relación entre esta experiencia y la teoría del conocimiento «que aún no logró establecer suficientemente el lugar lógico de la investigación metafísica».²² Por consiguiente, se podría divisar que la complementación de la noción de la experiencia kantiana por parte de Walter Benjamin alude a una actitud irracional y hasta absurda ante el conocimiento del hombre.

²² *Ibíd.*, [consulta: 05/06/2017].

2. La tradición del *absurdo*

Como casi cada nuevo movimiento que surge, tampoco el teatro del absurdo es de todo novedoso y se basa en unas tradiciones del pasado. Se caracterizaría, por tanto, por el retorno a las viejas, hasta incluso arcaicas tradiciones, residiendo su innovación en la maestría de la combinación, a menudo chocante, inesperada, de estos antecedentes. Lo que al principio le puede resultar incomprensible al espectador/lector que se sumerja a la experiencia que este teatro permite no es sino una revalorización y desarrollo de operaciones totalmente aceptables y ordinarias. El teatro del absurdo escoge estos procesos, los trabaja y moldea, y los sitúa en unos contextos distintos. Así, las antiguas tradiciones se proyectan en las nuevas y variadas combinaciones acompañadas por una temática contemporánea (preocupaciones cotidianas, opresión, guerra, etc.) Se suele hablar del teatro abstracto, un aspecto que alude a su actitud antiliteraria y al hecho de que el lenguaje no sirva de instrumento para comunicarse, para llevar a cabo una serie de palabras con significado.²³

Esslin en su libro cita algunas posibles influencias de las tradiciones que el teatro del absurdo aceptó y desarrolló en su auténtica manera, entre otros cabe destacar los siguientes: el teatro puro, es decir, los acróbatas, toreros, mimos, el teatro normalmente montado en el circo; los espectáculos con diálogos sin sentido y comedias; la literatura fantástica y onírica.²⁴

La literatura onírica que utiliza elementos míticos y alegóricos es una tradición primordial que dejó su huella en el teatro del absurdo. Precisamente los elementos alegóricos son importantes en la literatura que trata la dicotomía: el mundo (la realidad)/sueño (el mundo del sueño). Sucede que en estas obras no es fácil distinguir entre estas dos posibilidades.²⁵ Con referencia a esto, sostiene Esslin lo siguiente: «If the world is a stage, and the stage presents dreams, it is a dream within a dream».²⁶ Es decir, el mundo en este caso sería un sueño dentro de otro.

A comienzos del siglo XX, aparecen nuevas propuestas de obras que tratan el tema de los sueños y de las obsesiones. Entre otras, cabe destacar las obras oníricas *A dream Play* y *To Damascus* de August Strindberg que pueden considerarse como fuentes directas para el teatro del absurdo que sirvieron de influencia para muchos autores que más tarde cultivarán este género. La influencia de Strindberg sobre el teatro del absurdo es igualmente primordial como la de Franz Kafka, cuyos cuentos y novelas están cargadas de reacciones absurdas, lo que se

²³ ESSLIN, *The theatre of the absurd*, 317-318.

²⁴ *Ibid.*, 318.

²⁵ *Ibid.*, 338-340.

²⁶ *Ibid.*, 340.

puede vislumbrar en *La metamorfosis* o en *El proceso*.²⁷ En ambas obras somos testigos de una serie de situaciones absurdas: la metamorfosis de Gregorio Samsa, viajante de comercio y persona que mantiene a toda su familia, en *La metamorfosis*, y en *El proceso* divisamos el arresto de Josef K., sin embargo no sabemos por qué el protagonista es arrestado, cosa que desconoce también el propio protagonista. No obstante, lo que es aún más absurdo es el comportamiento de los personajes kafkianos. Gregorio Samsa no se extraña ni espanta de su transformación, lo único que le interesa es cómo seguirá trabajando, siendo un insecto monstruoso. Josef K., por su parte, acepta la condena sin rechistar o defenderse. Ahora bien, se nota que el estilo kafkiano influyó mucho a los autores del teatro del absurdo, puesto que los personajes de Kafka están metidos en situaciones extremas y peculiares, sin embargo, no se asombran de su estado, y su comportamiento es absurdo e ilógico, al igual que las actuaciones de los personajes en las obras del teatro del absurdo.

Asimismo, señalamos aquí a Alfred Jarry, el poeta, novelista y dramaturgo francés, ya que al contar con los predecesores del teatro del absurdo, es imposible omitir el papel de su obra, ante todo mencionamos *Ubú rey*, una obra teatral considerada como precursora del teatro del absurdo.

Otra de las tradiciones que influyeron el teatro del absurdo es la tradición del *mimus*, una forma del teatro popular que se montaba junto a las tragedias y comedias clásicas. Estas piezas teatrales solían unir canto y baile y eran normalmente espontáneas e improvisadas y no se limitaban a las reglas rígidas de comedias o tragedias. Es precisamente el comportamiento absurdo de los payasos que estrenaban en estos espectáculos de la antigüedad una de las primeras manifestaciones del *absurdo* en la historia; el comportamiento que radicaba en la incapacidad de estos payasos de comprender las más simples relaciones lógicas.²⁸

Luego hay que destacar la comedia muda como uno de los influjos más notables sobre el teatro del absurdo. Este género cinematográfico, que podía contar con actores como Chaplin o Keaton, muestra el mundo en un movimiento constante e irracional, en el cual cualquier acción carece de sentido, lo que más se acentúa con la mudez. Con la introducción del sonido en la cinematografía, se presentaron nuevas posibilidades y, consecuentemente, nuevos influjos sobre el teatro del absurdo, como los hermanos Marx, que combinando la velocidad de sus reacciones con el surrealismo irrefrenable de sus diálogos enlazaron la *commedia dell'arte* con el teatro del absurdo.²⁹

²⁷ *Ibíd.*, 341-344.

²⁸ *Ibíd.*, 320.

²⁹ *Ibíd.*, 325-326.

La tradición de la *commedia dell'arte* no solamente fue plasmada en las obras de los hermanos Marx, sino que ya podemos notar sus influencias en el siglo anterior a través de uno de los mejores dramáticos alemanes: Georg Büchner, uno de los muchos predecesores del teatro del absurdo. Además, Büchner está considerado como uno de los pioneros de otro tipo del teatro del absurdo: el teatro violento y brutal que introduce personajes que padecen aberraciones y obsesiones. Su obra *Woyzeck*, una de las primeras obras modernas, sirvió de ejemplo para las obras del teatro del absurdo de Arthur Adamov.³⁰

Asimismo, el teatro del absurdo se nutrió de la tradición de la literatura del *non sense*, es decir, de la literatura sin sentido, que nos permite liberarse de la lógica. Sigmund Freud hablaba del acto de deleitarse en *non sense*, el hecho que nos da la sensación de la libertad al abandonar el ámbito de la lógica. La literatura del *non sense* está basada en que la identidad definida por el lenguaje es el origen de las restricciones de nuestra existencia en el mundo. Poetas como Lewis Carroll prefieren destruir el lenguaje y, así, crear un nuevo mundo, el mundo del *non sense*. Y no solo se da la literatura *non sense* en el ámbito de la poesía, sino también en la prosa, por ejemplo cultivada por Laurence Sterne o Mark Twain. Un tipo de *non sense*, muy común en el teatro del absurdo, que radica en satirizar los clichés, fue introducido por Gustave Flaubert, quien compuso un diccionario de clichés y respuestas automáticas, *Dictionnaire des Idées Reçues*. Esta labor fue proseguida por James Joyce y posteriormente desarrollada por el teatro del absurdo que aprovecha de las estructuras de las respuestas automáticas en sus obras.³¹

³⁰ *Ibíd.*, 328-329.

³¹ *Ibíd.*, 330-338.

3. El surgimiento del teatro del absurdo y sus representantes

3.1. Desde los inicios hasta el reconocimiento

El surgimiento del teatro del absurdo se remonta a la época tras la Segunda Guerra Mundial. Fue precisamente este conflicto bélico que hizo que la gente se hundiese aún más en sus preocupaciones y problemas y siguiese cuestionando la lógica y racionalidad de todo el mundo circundante. No es, por lo tanto, casual que tras este acontecimiento histórico se empezase a utilizar el término del teatro del absurdo que se refería a un tipo de teatro que agrupaba todas estas desesperaciones y faltas de razón y lógica.³²

No obstante, hay que tener en cuenta que los primeros brotes del teatro del absurdo aparecen ya anteriormente. En este caso estamos hablando de aquellas obras que, a pesar de no ser prototípicas del teatro del absurdo, contienen rasgos de una obra de este formato. Para que se vea más claro, pongamos un ejemplo de esta obra: *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura, escrita en 1932 y estrenada veinte años después. Algunos sostienen que se trata de una obra que inicia el fenómeno del teatro del absurdo. Esto se debe a que Mihura tiñó *Tres sombreros de copa* de un humor absurdo y, en realidad, el comportamiento de la mayoría de las personas carece de lógica. Dionisio, el protagonista de la obra, acepta sin asombrarse que las personas desconocidas, es decir, los malabaristas que llevan una discusión, entren en su habitación y se queden allí. Aunque al día siguiente Dionisio iba a casarse, de repente cambia de opinión al ver a Paula, una de las bailarinas del ballet. No es solo él, sin embargo, quien actúa de una manera ilógica y absurda. El dueño del hotel donde Dionisio pasa una noche, Don Rosario, desde el comienzo de la obra se comporta raramente y con exageración. He aquí un ejemplo de su comportamiento extraño y absurdo; he elegido precisamente una de las primeras escenas, en la que Dionisio descubre una bota bajo su cama, lo que le sorprende:

DIONISIO. No. No toque más. Yo iré por ella. (*Mete parte del cuerpo debajo de la cama.*) Ya está. Ya la he cogido. (*Sale con la bota.*) Pues es una bota muy bonita. Es de caballero...

DON ROSARIO. ¿La quiere usted, don Dionisio?

DIONISIO. No, por Dios; muchas gracias. Déjelo usted...

DON ROSARIO. No sea tonto. Ande. Si le gusta, quédese con ella. Seguramente nadie la reclamará... ¡Cualquiera sabe desde cuándo está ahí metida...!

DIONISIO. No. No. De verdad. Yo no la necesito...

DON ROSARIO. Vamos. No sea usted bobo... ¿Quiere que se la envuelva en un papel, carita de nardo?

³² *Teatro del siglo XX: el teatro del absurdo*, <<https://arteescenicass.wordpress.com/2010/03/28/teatro-del-siglo-xx-el-teatro-del-absurdo/>>, [consulta: 29/03/2017].

DIONISIO. Bueno, como usted quiera...³³

Se ve, pues, que no es normal la actuación de Don Rosario al ofrecer a su huésped que se lleve la bota que acaban de hallar bajo la cama y Dionisio acaba metiéndosela en un bolsillo. Aquí se ve nítidamente uno de los rasgos absurdos que Mihura utilizó en la obra, esto es, el hecho de que estamos ante unas situaciones inverosímiles y absurdas, y ante comportamientos carentes de lógica.

Asimismo, para considerar *Tres sombreros de copa* una obra del teatro del absurdo está bien enfocarse en algunos de los nombres que Mihura eligió para los personajes. Como se expondrá más adelante, el personaje de una obra absurda carece de identidad, y por lo tanto se deshumaniza, y precisamente en *Tres sombreros de copa* hallaremos aquellos personajes. Que Mihura crease personajes como El odioso señor, El anciano militar o El guapo muchacho, que carecen de nombres propios, aluden a su falta de identidad y a la cosificación.³⁴

Farris Anderson de University of Washington pone a Mihura con su obra *Tres sombreros de copa* en el contacto directo con el teatro del absurdo, centrándose en la aportación y originalidad de su teatro:

En *Tres sombreros de copa* (1932), su primera obra y también su más importante, Mihura utiliza numerosos recursos teatrales para crear una densidad metateatral extraordinaria. Nos presenta un mundo totalmente absurdo e inauténtico, un mundo que nos hace reír pero también nos inquieta porque la realidad ha desaparecido bajo una avalancha de juegos, disparates y fórmulas caducas. Con esta visión Mihura se coloca dentro de la tradición absurdista del teatro moderno y presenta un claro parentesco con Valle-Inclán, Ionesco, Charlot, y el primitivo cine americano.³⁵

Hemos intentado trazar algunas de las razones por las que *Tres sombreros de copa* podría estar considerada una obra del teatro del absurdo, aunque siempre habrá quienes se inclinen por no estar completamente de acuerdo con esta postura. Se trata de una obra teñida de situaciones y humor absurdos, con personajes grotescos carentes de personalidad. Por todo esto Mihura, sin lugar a dudas, logró emprender un nuevo camino en el teatro español de su época, introduciendo un teatro de calidad, muy experimental y novedoso.

³³ Miguel MIHURA, *Tres sombreros de copa* (ed. de Jorge Rodríguez Padrón), Madrid: Cátedra, 1992, 80.

³⁴ *Tres sombreros de copa de Miguel Mihura*, <<https://es.slideshare.net/rmalras/tres-sombreros-de-copa-de-miguel-mihura-32399998>>, [consulta: 17/04/2017].

³⁵ Farris ANDERSON, «El metateatro de Miguel Mihura: Tres sombreros de copa», Seattle: University of Washington, 2013, <<http://hosting01.uc3m.es/Erevistas/index.php/SEM/article/download/1779/828>>, [consulta: 17/04/2017].

Los inicios del movimiento llamado teatro del absurdo (y ahora nos estamos refiriendo a las obras plenamente pertenecientes a este formato de teatro) no fueron nada fáciles, porque ocurrió lo que la mayoría había supuesto; esto es, los espectadores acostumbrados a algo totalmente diferente tuvieron dificultad en comprender la obra y, sobre todo, en habituarse a una escena distinta, con nuevos personajes, temas, diálogos.³⁶

Fueron tal vez los diálogos los que más asombraban al público porque suponían una ruptura con todo lo que hasta aquel entonces se hubiese producido. Toparse con nuevas situaciones y, ante todo, con nuevo sentido/sinsentido del lenguaje era una cosa que chocaba a la gente.

La cantante calva de Ionesco suele estar considerada como la primera obra del teatro del absurdo, escrita en 1949 y estrenada un año más tarde. Se trata de un texto con el que Ionesco logró romper con el formato del teatro que se había escrito hasta aquel entonces.³⁷

Esto comprueba la hipótesis de que el teatro del absurdo sería un movimiento vinculado con la época tras la Segunda Guerra Mundial.³⁸ A partir de los años cincuenta se le empezaron a sumar otros autores, contribuyendo con sus estrategias innovadoras a que se desarrollase este concepto de teatro y que poco a poco adquiriese fama y reconocimiento por los espectadores.

No cabe duda de que el proceso desde el surgimiento hasta el reconocimiento y apogeo del teatro del absurdo no fue cuestión de días. Tampoco los propios autores siempre tenían claro el significado que su obra había de transmitir, lo que obstaculizaba el desenvolvimiento de este teatro. No obstante, aunque los autores no supiesen qué significado tenía su obra, pretendían que el público no se inquietara y no buscara el sentido en un universo que aparentemente carecía de él.³⁹

Es increíble que en un período de tiempo tan corto el teatro del absurdo obtuviese un reconocimiento tan alto como logró obtener. Apenas si en una década consiguió dominar los escenarios por todo el mundo, aun siendo sus obras tan enigmáticas y aparentemente ilógicas, en fin, tan distintas a las tradicionalmente aceptadas por la sociedad.⁴⁰

³⁶ *Teatro del siglo XX: el teatro del absurdo*, <<https://arteescenicass.wordpress.com/2010/03/28/teatro-del-siglo-xx-el-teatro-del-absurdo/>>, [consulta: 29/03/2017].

³⁷ Pavel TRTÍLEK, *Specifika francouzského absurdního divadla*, Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011, 19.

³⁸ Ya se ha dejado claro que los antecedentes del teatro del absurdo se notaron previamente al estreno de *La cantante calva*. Estas obras coinciden en algunos rasgos con las del teatro del absurdo (personajes carentes de identidad, humor absurdo, etc.), sin embargo, la crítica suele no considerarlas como ejemplos plenamente absurdos.

³⁹ *Teatro del siglo XX: el teatro del absurdo*, <<https://arteescenicass.wordpress.com/2010/03/28/teatro-del-siglo-xx-el-teatro-del-absurdo/>>, [consulta: 29/03/2017].

⁴⁰ ESSLIN, *The theatre of the absurd*, 27-28.

Lo que al principio parecía extraño, nuevo o raro, paulatinamente pasó a ser un tipo de teatro muy reconocido por la audiencia que se habituó a este novísimo concepto que jamás se había dado.

3.2. La noción del teatro del absurdo como un género no exclusivamente francés

No es fortuito que los cimientos del teatro del absurdo se instalasen en la capital de Francia, París, que en aquel entonces era la base de todos los movimientos modernos y un lugar de donde brotaban intentos y afanes incesantes de crear nuevas formas en todas las artes. Que París disfrutase de mayor repercusión de las tendencias del teatro del absurdo no significa que este sea solamente francés. Se cultivó no solo en Francia, sino también en Inglaterra, España, Italia, Alemania, Suiza o Estados Unidos.⁴¹

Hay principalmente dos personajes considerados como fundadores del teatro del absurdo. Es interesante que ninguno de los dos sea francés, lo que concuerda con el hecho de que no se trata de un movimiento exclusivamente vinculado a Francia. Uno de ellos es Eugène Ionesco, el dramaturgo rumano que escribía principalmente en francés, mundialmente reconocido como uno de los máximos representantes de esta corriente y cuya obra maestra sería *La cantante calva*. El otro sería el irlandés Samuel Beckett, autor de la celeberrima obra *Esperando a Godot*.

Arthur Adamov, el dramaturgo francés de origen armenio, es otro de los autores más destacados del teatro del absurdo. En sus obras prevalece una vista del mundo pesimista donde el hombre está condenado a un aislamiento total. Adamov esboza una caricatura del mundo actual repleto de violencia e injusticia.

En cuanto a los representantes del teatro del absurdo estadounidense, no se nos puede olvidar Edward Albee que es reconocido por la americanización de este formato de teatro.

Situándonos en el territorio español, es fundamental contar con Fernando Arrabal, siendo este el autor que mejor lo representa en la Península, donde, sin embargo, no se ha dado tanto el formato del teatro del absurdo como en otros países. Luego se ha escrito buen teatro de este tipo en otros países hispanohablantes. Aquí pertenece, sin lugar a dudas, Jorge Díaz, que pasó muchos años de su vida en España, y cuyas obras más célebres serían *El cepillo de dientes*

⁴¹ *Ibíd.*, 26.

y *El velero en la botella*. Tomando en consideración lo anterior, sería erróneo argüir que el teatro del absurdo es solamente francés, aunque valdría recordar que se arraigó en París.

3.3. El teatro del absurdo en la Península

Se habrá vislumbrado, con referencia a lo expuesto anteriormente, que el teatro del absurdo no tuvo tanta repercusión en España. Prácticamente el único autor que se dedicó a este tipo de drama fue Fernando Arrabal, de modo que sus obras *Pic-Nic* y *El triciclo* fueron escogidas para el análisis que se hará más adelante, siendo estas, según opino, las mejores representaciones posibles del teatro del absurdo escrito en la Península. De sus otras obras hay que destacar *Fando y Lis*, *Guernica* y *El cementerio de automóviles*.

Lógicamente nos puede venir a la mente una pregunta sencilla: ¿por qué no se cultivó el teatro del absurdo en España tanto como por ejemplo en Francia o en Inglaterra? Tal vez haya más razones, pero la más relevante sería, según arguyo, la situación en la que España estaba cuando se introdujo el concepto de este teatro. Ya se ha expuesto que el teatro del absurdo, por su parte, surgió tras la Segunda Guerra Mundial. En aquel entonces España se hallaba en el período negro de su historia, es decir, sometida a los antojos de Francisco Franco que encabezaba el país. Aunque es cierto que a partir de los mediados del siglo la situación fue mejorándose cada vez más conforme España iba abriéndose a otros países europeos, esto no significa que España pudiese gozar de una libertad de poder estrenar todas las obras teatrales que se habían escrito.

Todo el sistema cultural estaba dominado por la censura, de ahí que el control minucioso afectase también a las obras teatrales que se iban a estrenar. La censura servía, ante todo, de instrumento que debía asegurar que hubiese una única verdad, de manera que todo el contenido de las obras que no convergía con la ideología del franquismo se iba a prohibir. Hasta 1966 estaba vigente la ley de la censura previa que garantizaba que cada texto que se publicase tenía que pasar previamente por censores. Si estos decidieron que la obra no cumplía con los requisitos de la censura, por alguna u otra razón, prohibieron que se estrenase.

Es normal que un concepto tan osado y experimental, como el teatro del absurdo, no conviniese al régimen franquista. Esto podría ser una de las causas por las que no hubiese más autores que cultivasen este tipo de teatro en España, aunque seguramente no será la única.

3.3.1. Fernando Arrabal, un dramaturgo excepcional

Fernando Arrabal nace en Melilla en 1936 y es reconocido como uno de los representantes más novedosos y experimentales tanto del drama español como del europeo en la segunda mitad del siglo XX. El régimen franquista se opuso a sus primeras obras que fervientemente criticaban violencia y problemas en la sociedad y, consecuentemente, hizo que el dramaturgo melillense emigrase a Francia donde Arrabal empezó a escribir en francés. Su labor está influenciada por la tradición española, sobre todo por la picaresca de Quevedo y, asimismo, por la narrativa de Franz Kafka. La temática de sus obras abarca ante todo los problemas sociales (el abismo entre los marginales y la sociedad poderosa y rica) y la degradación humana o crítica aguda de las guerras (sobre todo la Guerra Civil Española). Luego en sus obras podemos notar el ahínco de arrojar luz sobre la incomunicación y la imposibilidad de que el lenguaje sirva como instrumento del habla. Los personajes en sus obras son gente perdida en un mundo caótico y angustioso, gente que no ve salida de su situación inconducente. Normalmente su situación es solventada por la muerte que parece ser la única posibilidad de proporcionarles un camino por el que andar.⁴²

Fernando Arrabal, por su parte, no cultivó solamente el formato del teatro del absurdo, sino que se le conoce como dramaturgo y fundador del teatro pánico, junto con Roland Topor y Alejandro Jodorowsky.⁴³ Asimismo, es imprescindible contar con su labor en el campo de la narrativa, cabe citar por lo menos la obra *El entierro de la sardina*, aunque podríamos continuar con una enumeración exhaustiva de títulos, ya que se trata de un autor prolífico, poeta, dramaturgo y novelista. En *El entierro de la sardina* Arrabal crea una espléndida fusión de imágenes insólitas e inesperadas que van repitiéndose a lo largo de la obra (personas que aparecen, desaparecen y luego vuelven a aparecer), pero cada vez las imágenes se ven de otra perspectiva y vista, y siempre aparece una imagen más (introduce otra persona que pronto forma parte del conjunto de imágenes).

Nos interesarán, sin embargo, sus estrategias y maestría en el concepto del teatro del absurdo, ya que este es el objetivo de nuestra investigación. La técnica de Arrabal es muy osada e inconfundible, y, asimismo, el propio autor subraya que le influenciaron mucho los autores más célebres del teatro del absurdo: Ionesco y Beckett. En estos autores él admira sobre todo el tono de la libertad que ellos defienden. A Arrabal se le conoce por su afán constante de

⁴² Fernando ARRABAL, *Trojkolka, Fando a Lis, Cintorín aut* (trad. de Valér Mikula y Vladimír Oleríny), Bratislava: Tália-press, 1993, 112.

⁴³ *El teatro de Fernando Arrabal*, <<http://www.spanisharts.com/books/literature/tarrabal.htm>>, [consulta: 12/04/2017].

renovación y modernización de la temática y la forma. Cabría exponer, sobre todo, la presencia obsesiva de la muerte (el caso de *Pic-Nic*, *El triciclo* y *Fando y Lis*; en la narrativa por ejemplo en *El entierro de la sardina*) y la introducción de historias horrendas e irracionales.⁴⁴

Es frecuente encontrarse con el lenguaje ingenuo e infantil en sus obras que tal vez tenga que ver con el empeño de Arrabal de revisar su juventud e infancia. Como nos hallamos en el teatro del absurdo, este lenguaje infantil estriba en imágenes concretas, no se trata de un lenguaje de argumentos utilizado en el teatro épico y tradicional.⁴⁵ El lenguaje infantil está estrechamente enlazado con el uso de diálogos absurdos teñidos de situaciones cómicas y exageradas. Por consiguiente, la reacción de los personajes actuantes en las obras arrabalianas en la mayoría de los casos se sale del ámbito de lo normal y lógico y tiende a ser bien exagerada (en *El triciclo* en vez de pensar una solución aceptable del problema que agobia al protagonista de la obra, recurren al crimen; la intervención de los camilleros en *Pic-Nic*, etc.).

Otro rasgo característico y unificador de sus obras es el hecho de toparse con nombres extraños e insólitos: Climando, Mita y Apal en *El triciclo*; Zapo y Zepo en *Pic-Nic*; Fando, Namur, Mitaro y Toso en *Fando y Lis*; todos los personajes en *El cementerio de los automóviles* – Lasca, Tiosido, Milos, Dila, Emanu, Topé, Foder; Tasla, Vilorio y Paso en *La bicicleta del condenado*; Zenón y Lais en *El jardín de las delicias*; etc. Es extremadamente interesante esta estrategia de Arrabal de introducir personajes con nombres peculiares que acentúa aún más la esplendidez de la obra. Asimismo, cabe destacar el hecho de no darles nombres propios a algunos personajes, lo que puede advertirse en el caso de *El triciclo* con el personaje El viaje de la flauta, al que nunca se le llama con un nombre propio.⁴⁶ Los personajes de Arrabal están atrapados en un mundo que no entienden y principalmente se podrían clasificar en dos categorías: quienes se esfuerzan por lograr escapar de la realidad angustiada, pero en su afán tropiezan y fallan (los personajes en *Fando y Lis* anhelantes por llegar a Tar; Climando en *El triciclo* ansioso por dejar de ser uno de los marginales; los personajes en *Pic-Nic* que piensan que pueden parar la guerra solo por desearlo, etc.) y quienes han renunciado a cualquier intento de cambiar (Apal en *El triciclo*). En definitiva, según opino, Arrabal es un autor extraordinario y peculiar que no dejará de asombrar a ninguno una vez de zambullirse en su teatro, y a través de los personajes extraños y su actuación absurda e infantil crea un mundo maravilloso, muchas

⁴⁴ Khaled MOHAMMAD ABBAS, «Análisis de Fando y Lis, una Obra del Teatro del Absurdo de Fernando Arrabal», *Journal of King Saud University – Languages and Translation*, t. 25, Riad: King Saud University, 2013, 53-63, <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2210831913000027>>, [consulta: 13/04/2017].

⁴⁵ *Ibíd.*, [consulta: 13/04/2017].

⁴⁶ La misma estrategia de la deshumanización de los personajes al no asignarles nombres propios por parte del autor puede divisarse en el caso de *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura, en concreto me estoy refiriendo al personaje El odioso señor o a otros que carecen de nombres propios.

veces complicado, pero tan real, mostrándonos los problemas de la sociedad, a pesar de todos los elementos absurdos que introduce y maneja estupendamente.

3.4. El teatro del absurdo de Václav Havel

Será interesante, habiendo visto a los representantes más famosos del teatro del absurdo, enfocándose en Fernando Arrabal, prestarle atención a Václav Havel, el político y el personaje clave en la historia de Checoslovaquia y la República Checa, y además, un célebre dramaturgo cuyas obras están influidas ante todo por la tradición del teatro del absurdo. No pretenderé darles una información exhaustiva acerca de sus obras, más bien en mi somera presentación de este autor me enfocaré en el punto de vista que él tiene del teatro, haciendo hincapié en su obra *Zahradní slavnost*.

Havel se dedica al teatro desde su juventud y se podría decir sin exageración que es su gran amor que le acompañará durante toda su vida. Asimismo, es un teórico que a través de experimentos y definiciones intenta comprender el teatro como un tipo de arte. Sostiene él que siempre deberíamos entender lo que es arte al finalizar la obra. Concibe una obra teatral como un conjunto que se compone de varias partes que le dan la impresión total.⁴⁷

En eso concuerda con Esslin que también subraya que para comprender una obra teatral hay que verla en su totalidad a través de juntar las imágenes que aparezcan.

Ahora bien, con referencia al hecho de que Havel procura pensar sobre el teatro y crear definiciones, cabe exponer su punto de vista acerca de lo que significa lo absurdo: «Cualquier cosa adquiere el sentido solo en el momento en el que el hombre se lo da, y cualquier cosa se vuelve absurda solo cuando el hombre le quita el sentido que le previamente ha dado».⁴⁸ Luego añade: «El presupuesto de la absurdidad es, pues, siempre un criterio del sentido».⁴⁹ Para él el arte y humor absurdos son una especie de la defensa contra los automatismos que le invaden al hombre y lo asuelan. La complejidad de nuestra era, la rapidez del desarrollo tecnológico y los inventos y descubrimientos que el hombre no es capaz de concebir y sobre todo los automatismos que dominan la sociedad son las causas por las que se desarrolló el arte absurdo.⁵⁰ Prosigue arguyendo que:

⁴⁷ Alžběta KARÁSKOVÁ, *Absurdní divadlo Václava Havla*, Brno: Masarykova Univerzita, 2010, 23-24, <https://is.muni.cz/th/262276/ff_b/Bakalarska_prace.pdf>, [consulta: 21/04/2017].

⁴⁸ Václav HAVEL, *Václav Havel o divadle* (ed. de Anna Freimanová), Praha: Knihovna Václava Havla, 2012, 173.

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ *Ibíd.*, 182.

...la capacidad de convertir las cosas en más extrañas y el humor absurdo - son probablemente pasos, mediante los cuales consigue experimentar el hombre contemporáneo la *catarsis*, son tal vez la única manera de su “purificación” que es adecuada al mundo en el que vive.⁵¹

Se nota que para Václav Havel el teatro del absurdo sería una de las posibles reacciones contra el mundo preocupante, los automatismos del hombre actual y la velocidad de todo. Asimismo, nos permitirá librar nuestra alma de la carga y purificarla.

En lo que se refiere a alguna de sus obras pertenecientes al concepto del teatro del absurdo, he escogido aquella que tal vez sea la más conocida de él y en la cual podríamos hallar los rasgos prototípicos de una obra absurda. Pues, trataré de hacer un breve acercamiento a la obra teatral *Zahradní slavnost*. Respecto al teatro de Havel (y al teatro del absurdo, en general), cabe subrayar que es típico el predominio de las frases que hacen que se cree el sentido de la absurdidad. A lo largo de toda la obra *Zahradní slavnost*, se dan vueltas a unas frases que crean un diálogo ficticio aunque estas frases carezcan de lógica y sentido.⁵² Una de las protagonistas repite la frase “¿Qué hora es?” ocho veces en tres páginas del texto y cuando el protagonista de la obra, Hugo, llega a la fiesta a la que es mandado para quedar con un hombre potente, que debería ayudarlo en el trabajo, se topa con unos funcionarios que hablan un lenguaje vacío y degenerado, que no tiene ningún contenido o valor. Asimismo, también aquí se repiten frases que no hace falta que se vuelvan a decir, por ejemplo cuando el director le pregunta a Hugo numerosas veces si fuma y este ni se sorprende. Hugo pronto consigue dominar este lenguaje de frases sin sentido de los funcionarios al escuchar cómo habla la gente en aquella fiesta y paulatinamente va adquiriendo popularidad entre los jefes al reproducir las frases que ha oído de los otros. Él meramente repite las frases de los funcionarios y esto le basta para llegar al poder, no obstante, sufriendo la pérdida de la identidad. En la obra se subraya la función de la absurdidad, es decir, para volverse un hombre reconocido el protagonista ha de perder la identidad.⁵³

Aquí, la absurdidad surge a través de los discursos y de los diálogos de los funcionarios que solamente repiten frases que carecen de sentido. Estamos en una sociedad absurda de la gente a la que el protagonista logra unirse mediante la misma táctica de hablar que manejan los que están en la fiesta. Asimismo, la obra arroja luz sobre lo absurdo que es que la gente tan tonta tenga poder. En comparación con otras obras del teatro del absurdo, el protagonista de

⁵¹ *Ibíd.*

⁵² KARÁSKOVÁ, *Absurdní divadlo Václava Havla*, 26, <https://is.muni.cz/th/262276/ff_b/Bakalarska_prace.pdf>, [consulta: 22/04/2017].

⁵³ Vladimír JUST, *Rozbor díla: Zahradní slavnost (V.Havel)*, <<https://www.youtube.com/watch?v=7pfLNc7n4rs>>, [consulta: 22/04/2017].

esta obra no carece de identidad desde el principio del texto, sino que la pierde al hablar el lenguaje de los funcionarios y, por su parte, al convertirse en uno de ellos.

Hemos procurado mostrar la postura de Václav Havel acerca del teatro del absurdo y revelar las técnicas que utiliza en sus obras, realizando un breve análisis de su obra *Zahradní slavnost*. Espero que se haya dejado claro que se trata de tal vez el máximo representante del teatro del absurdo en el contexto checo o, por lo menos, el más reconocido. Sus estrategias teatrales ejemplifican muy claramente el objetivo que tiene el teatro del absurdo.

4. Las técnicas utilizadas en el teatro del absurdo

4.1. El lenguaje

Hay dos modalidades primordiales del lenguaje utilizadas en el teatro cualquiera: el diálogo y el monólogo. En ningún otro género el lenguaje de los personajes actuantes en una obra juega un papel tan esencial que en el teatro. Es más, la trama teatral normalmente depende del lenguaje de los personajes, a no ser que el lenguaje no sea necesario, por ejemplo en algunas obras en las que los protagonistas no hablan y toda la acción se limita a un acto sin palabras. Generalmente, el lenguaje es bien importante para que el espectador comprenda lo que está pasando, y no solo para esto. Asimismo, nos permite hacernos una idea de los personajes que actúan y, en fin, la obra se vuelve mucho más intensa y amena si podemos disfrutar de los diálogos escénicos.

El lector o el espectador de una obra teatral es el receptor del mensaje, que el autor transmite a través del diálogo de los protagonistas creados por él. Es, por consiguiente, el destinatario de todas las palabras que digan los personajes, no una persona que meramente entreoiga una discusión en la escena.⁵⁴

Con referencia al teatro del absurdo, en él la absurdidad se proyecta en su proceso normal, en acciones ordinarias, haciendo hincapié precisamente en el poder del lenguaje, esto es, en la presencia de los diálogos de los personajes. Es el lenguaje que lo diferencia de otros tipos de teatro parecidos, el lenguaje nuevo, totalmente chocante, que pierde sentido y valor. Esto no quiere decir que el lenguaje no desempeñe un papel importante en la concepción del teatro del absurdo, pero sí alude a que es a menudo contradictorio e ilógico.⁵⁵

Asimismo, el lenguaje está considerado petrificado y los dramaturgos del teatro del absurdo procuran destruirlo introduciendo elementos antiliterarios, por lo que este teatro suele denominarse un movimiento antiliterario, ya que más bien lo que destaca son las imágenes.⁵⁶

Habiendo esbozado la problemática y papel del lenguaje en una obra del teatro del absurdo, será conveniente echarle un vistazo más y someterlo a una inspección minuciosa. Como ya se habrá advertido, el teatro del absurdo suele estar considerado como un teatro antiliterario, por lo que habrá aquí una diferencia en el papel que juega el lenguaje. Mientras que en los teatros “literarios”, el lenguaje suele ser un componente primordial y predominante,

⁵⁴ Jiří VELTRUSKÝ, *An Approach to the Semiotics of Theatre* (trad. de Jarmila F. Veltrusky), Brno: Masaryk University; Prague: Prague Linguistic Circle, 2012, 36-37.

⁵⁵ ESSLIN, *The theatre of the absurd*, 26.

⁵⁶ *Teatro del siglo XX: el teatro del absurdo*, <<https://arteescenicass.wordpress.com/2010/03/28/teatro-del-siglo-xx-el-teatro-del-absurdo/>>, [consulta: 29/03/2017].

en los antiliterarios no cobra tanta importancia, antes bien, su relevancia está muy reducida. En el teatro del absurdo el lenguaje es solo un componente de su conjunto de imágenes poéticas multidimensionales y bien puede desempeñar un papel esencial, bien puede ser limitada su importancia, dependiendo del autor de la obra. Puesto que con el teatro del absurdo el papel del lenguaje varía tanto, de una obra a otra, se podrá argüir que se ha abierto una nueva dimensión en el escenario, oscilando la importancia del lenguaje desde un habla sin sentido hasta un lenguaje como contraste de la acción.⁵⁷

En una obra del teatro del absurdo, el lenguaje no suele cumplir su función primordial: la comunicación. El lenguaje simplemente no sirve como instrumento que les permita a los personajes comunicarse mediante diálogos fructíferos, sino que muchas veces se convierte en frases descontextualizadas que no tienen nada que ver con la situación en la que se hallan los personajes. Así, es normal toparse con monólogos ilógicos o diálogos que, a primera vista, parecen discursos de niños. Precisamente el hecho de emplear el lenguaje infantil e ingenuo es muy común en las obras del teatro del absurdo, sobre todo en las de Fernando Arrabal. Otro rasgo característico es la repetición de frases enteras, incluso por distintos personajes, a lo largo del texto. A veces se introduce hasta un lenguaje ininteligible e indescifrable que ni siquiera entienden los personajes que lo oyen (en *El Triciclo*, el habla de los guardias). En definitiva, el teatro del absurdo juega con el lenguaje y le proporciona otra función. La función que debe acentuar la imposibilidad de poder comunicarse, creando situaciones exageradas, cómicas, pero también trágicas.

4.2. La acción

El motor de cada obra teatral es la acción. En los teatros que tradicionalmente se cultivaban, la acción tenía un estrecho vínculo con la lógica de la causa y el efecto, estando compuesta por una serie de procesos solidarios. Estos procesos, o acciones, como se quiera llamarlos, se influían entre sí, y así se construía el hilo de una obra teatral tradicional. Lo que se propone el teatro del absurdo, sin embargo, va más allá de este esquema y trae una novísima posibilidad de cómo se construye la acción. Su esquema está fuera del orden lógico y la acción se vuelve un movimiento, una progresión, que nada tiene que ver con una consecuencia lógica de unos hechos. Algunas de las posibilidades de cómo se puede producir la acción en una obra del teatro del absurdo son las siguientes: El cambio inesperado de un personaje; la intensificación gradual de la situación principal; la inversión de la naturaleza de la causalidad

⁵⁷ ESSLIN, *The theatre of the absurd*, 396.

y el énfasis rítmico y emocional. Es preciso advertir que la acción en el caso del teatro del absurdo es más bien la progresión, no una causa de un hecho lógico. De hecho, el teatro del absurdo nos presenta efectos inesperados de las causas, un aparente avance en la obra que, en realidad, no se produce, u otros.⁵⁸

Para Pierre Larthomas, un teórico teatral francés, la progresión (la acción) en una obra absurda se da a través de dos procesos bien distintos: la repetición y la variación. La repetición se produce, ante todo, en el lenguaje.⁵⁹

Que los personajes tengan nombres parecidos (*Zapo* y *Zepo* en *Pic-Nic* de Arrabal) o que repitan palabras o incluso frases idénticas, no es nada fortuito. Toda la repetición sucede por algún motivo y, pues, tiene su significado en la obra.

Por otro lado, hemos de hablar de la variación cuya mayor función es amplificar, esto es, proveer una obra de un elemento o aspecto que hasta ahora no haya estado presente. De ahí que la obra progrese mediante dicho aspecto y nos proponga nuevas situaciones. Ambas modalidades, tanto la repetición como la variación, están consideradas como progresiones obsesivas.⁶⁰

Tradicionalmente, se seguía un modelo bien determinado, esto es, partiendo de la exposición de un acontecimiento o de una acción, continuando con el conflicto para finalizar la obra con una solución. Este modelo mostraba un mundo en el que la solución existía, todo basado en la realidad objetiva de la que se deducía todo lo que le interesase al autor/ al espectador. Siempre se le revelaba al público una solución, aunque fuese áspera y triste, con la que terminaba la obra.⁶¹

No obstante, en el teatro del absurdo no encontramos un problema intelectual ni una solución que sirva de lección moral. Como ya se habrá notado, las obras del teatro del absurdo se caracterizan por lo que podemos llamar la repetición y la variación. O bien contienen acciones que se repiten o sucesos muy parecidos, hasta incluso terminar donde han comenzado, o bien se someten al procedimiento de una progresión paulatina, o sea, añadiendo un aspecto que hace que la obra avance. Por consiguiente, el teatro del absurdo descubre una experiencia nueva en la que el público muy fácilmente se confunde y se pregunta qué está sucediendo.⁶²

⁵⁸ Rafael ÑUÑEZ RAMOS, «El teatro absurdo como subgénero dramático», *Archivum: Revista de la Facultad de Filología de la Universidad de la Rioja*, t. 31-32, Universidad de Oviedo, 1981-1982, 632-634, <<https://www.unioviado.es/rafanura/Separatas/absurdo.pdf>>, [consulta: 30/03/2017].

⁵⁹ *Ibíd.*, 635-636, [consulta: 30/03/2017].

⁶⁰ *Ibíd.*, 636, [consulta: 30/03/2017].

⁶¹ ESSLIN, *The theatre of the absurd*, 405-406.

⁶² *Ibíd.*

Que la acción no esté caracterizada por una secuencia lógica y lineal (desde un punto A hasta un punto B), le complica el trabajo al espectador que tiene que permanecer atento durante toda la obra, esperando a que se le presente, tal vez, una imagen que le explique lo que está pasando.⁶³ Martin Esslin lo resume así: «The total action of the play, instead of proceeding from point A to point B, as in other dramatic conventions, gradually builds up the complex pattern of the *poetic image* that the play expresses».⁶⁴

Entonces, lo que el teatro del absurdo nos presenta es una nueva posibilidad de la acción, del suspense. No habrá una solución explícita a lo largo de la obra, el espectador tendrá que preguntarse para ser capaz de captar el significado que el autor pretende transmitir y para decodificar la secuencia de las imágenes que se le presentan y, a través de ellas, explorar la totalidad de la obra.⁶⁵ Martin Esslin, a propósito de la percepción de una obra absurda en su totalidad, sostiene que:

The whole play is a complex poetic image made up of a complicated pattern of subsidiary images and themes, which are interwoven like the themes of a musical composition, not, as in most well-made plays, to present a line of development, but to make in the spectator's mind a total, complex impression of a basic, and static, situation.⁶⁶

Se habrá vislumbrado que para Esslin una obra del teatro del absurdo es, sobre todo, una imagen poética compuesta de otras imágenes y temas que se entrelazan, y cuyo fin es evocar en el espectador una impresión total de una situación.

La estructura de la obra del teatro del absurdo es, pues, una imagen compleja, a través de la que el autor transmite su mundo (de esto hablaré en el apartado “El personaje”), o sea, su actitud ante las diferentes situaciones. La audiencia es capaz de decodificar esta imagen, porque se le presentan distintos elementos paramétricos. Entre estos, cabe destacar el espacio escénico, que a menudo no cambia o en el que permanecen algunos objetos durante todo el espectáculo, o la repetición de determinadas palabras. A estos elementos se les suman las posibles variaciones y amplificaciones que hemos tratado de exponer al principio de este apartado.⁶⁷

⁶³ *Ibíd.*, 406.

⁶⁴ *Ibíd.*

⁶⁵ *Ibíd.*, 405-406.

⁶⁶ *Ibíd.*, 393.

⁶⁷ ÑÚÑEZ RAMOS, «El teatro absurdo como subgénero dramático», 642-644, <<https://www.unioviado.es/rafanura/Separatas/absurdo.pdf>>, [consulta: 30/03/2017].

4.3. El personaje

Visto lo anterior, no será sorprendente que haya una diferencia entre los personajes que actúan en una obra teatral tradicional y los que aparecen en el teatro del absurdo. Para comprender mejor la mentalidad de un personaje del teatro del absurdo, habrá que empezar refrescando qué características tienen los personajes en una obra tradicional. Rafael Núñez Ramos comenta que sus rasgos determinantes serían los siguientes: su individualidad, mediante la que se puede diferenciar de otros personajes que aparezcan; la manera de cómo actúa a lo largo de la obra – un personaje debe desarrollarse conforme avanza la trama, pero, a la vez, debe mantener los rasgos que lo definan; su función, es decir, un personaje juega un papel bien determinado por el autor de la obra y ha de seguirlo, a no ser que sea de otra manera.⁶⁸

Los personajes del teatro del absurdo, sin embargo, carecen de una validez objetiva, ya que forman parte del mundo del autor, no de un mundo que sea el representante del nuestro. De hecho, al teatro del absurdo no le interesa arrojar luz sobre personajes que no formen parte de su mundo personal, ni pretende ocuparse de los problemas o inquietudes de los personajes, ni de sus aventuras o su destino, por lo tanto, se centra en imágenes concretas en lugar de zambullirse en argumentos más profundos del alma humana. Tampoco una obra del teatro del absurdo procura transmitir una lección moral, basándose en el comportamiento de los personajes, en sus fallos o sus logros.⁶⁹

Se trata, pues, de un mundo atropocéntrico y no objetivo, en el que los personajes aparecen y actúan. Por tanto, el teatro del absurdo presenta el mundo propio del autor o el mundo visto por los personajes de la obra.⁷⁰

Es evidente que los personajes actuantes en el teatro del absurdo suponen una ruptura con las características que hemos subrayado refiriéndose al teatro tradicional. Un personaje prototípico del teatro del absurdo no es una persona que disponga de una riqueza psicológica, de hecho, sucede que los personajes, precisamente por la falta de los rasgos distintivos, se parezcan y el espectador se confunda. Tampoco podemos decir que sea una persona estable, antes bien, su comportamiento puede cambiar repentinamente. El tercer rasgo que definía al personaje tradicional tampoco es válido aquí, ya que el personaje del teatro del absurdo no tiene un papel claramente distinguible en la obra.⁷¹

⁶⁸ *Ibíd.*, 637, [consulta: 30/03/2017].

⁶⁹ ESSLIN, *The theatre of the absurd*, 393.

⁷⁰ JÚLIUS GAJDOŠ, «Mezi absurditou a postmodernou (... v deleuzovských reflexiách)», en *Theatralia*, Brno: Masarykova univerzita, 2002, 9.

⁷¹ NÚÑEZ RAMOS, «El teatro absurdo como subgénero dramático», 637-638, <<https://www.unioviado.es/rafanura/Separatas/absurdo.pdf>>, [consulta: 30/03/2017].

Precisamente la carencia de la integridad y de la estabilidad, el hecho de que los personajes estén arrastrados por una fuerza invisible, y el sometimiento a una alternancia perpetua de su comportamiento y actuación son lo que distingue un personaje del teatro del absurdo de un personaje que se había creado en las obras tradicionales. Por consiguiente, no es de extrañar que se produzca un caos entre los personajes, puesto que muchos actúan y hasta hablan de la misma manera o le han sido dados nombres muy parecidos.⁷²

Mientras que en el teatro tradicional, el comportamiento del personaje nos va revelando paulatinamente su psíquica, sus problemas y su personalidad, y mediante su forma de hablar y de comunicarse con los demás se nos va acercando y nosotros nos vamos encariñando con él o, al contrario, se nos va repugnando, en el teatro del absurdo no ocurre nada de eso. Aquí, la manera de cómo actúa contradice su habla y, al fin y al cabo, se produce una contradicción total de todo lo que tenga que ver con el personaje, por lo que el espectador no sabe qué pensar sobre él o qué lugar ocupa este personaje en la obra.⁷³

Las razones por las que los personajes actúan o se comportan resultan incomprensibles, de ahí que, como ya se habrá vislumbrado, sea casi imposible identificarse con ellos o juzgarlos. Si su comportamiento queda sin entender, se vuelven cada vez más inhumanos, como si fuesen personajes sin identidad. Como los espectadores no consiguen identificarse con ellos, estos personajes resultan cómicos y la audiencia, aun cuando no sepa por qué el personaje hace tal cosa o dice tal argumento, suele echarse a reír. Por consiguiente, y teniendo en cuenta lo que acabamos de exponer, el teatro del absurdo es un teatro que introduce situaciones cómicas, a pesar de que su trasfondo sea violento o trágico – un trasfondo bélico, para ejemplificar.⁷⁴ Se podría sostener que el teatro del absurdo es un péndulo con dos extremos bien distintos; en un extremo se halla su parte cómica y en otro, su parte trágica. En una obra absurda estos dos extremos se entrelazan y se juntan, de ahí que al espectador se le muestren al mismo tiempo una tragedia y una comedia.

Este rasgo de la combinación de lo cómico y lo trágico es fundamental en la concepción de una obra del teatro del absurdo. A menudo estamos hallados en una situación trágica, pero el comportamiento y la actuación de los personajes como si no correspondiesen con ella. Lo normal sería que actuaran de una manera seria, no trayéndonos momentos ridículos y totalmente ilógicos, cuando uno no puede contener risa.

⁷² *Ibíd.*, 638, [consulta: 30/03/2017].

⁷³ *Ibíd.*, [consulta: 30/03/2017].

⁷⁴ ESSLIN, *The theatre of the absurd*, 401.

Es lógico que, habiendo expuesto el arquetipo del personaje que aparece en una obra absurda y habiendo comprobado que su comportamiento hace que la obra se vuelva cómica, pese a la temática trágica, nos haya surgido una pregunta simple: ¿qué papel desempeña el personaje en la obra? Tomando en cuenta que su actuación es contradictoria a la manera de comunicarse y que su identidad varía, dependiendo de la situación en la que esté, el funcionamiento del personaje se limita a una situación concreta. Cuando pase a otra, se le otorgará un nuevo papel que habrá de desempeñar. Por lo tanto, lo que es primordial en una obra absurda es la secuencia y acumulación de las situaciones en las que los personajes adquieren distintas funciones.⁷⁵

⁷⁵ ÑUÑEZ RAMOS, «El teatro absurdo como subgénero dramático», 639, <<https://www.unioviedo.es/rafanura/Separatas/absurdo.pdf>>, [consulta: 30/03/2017].

5. El análisis de *Pic-Nic* de Fernando Arrabal

5.1. La creación de la obra

El proceso en el cual Arrabal escribió *Pic-Nic* fue largo, tomando en cuenta que no se trata de una obra extensa. En 1952 propone la primera versión de este libro y en 1961 se publica la versión final de *Pic-Nic*. No voy a entretenerme mucho en ir en detalles acerca de la escritura de *Pic-Nic*, sin embargo, cabría destacar que existió la primera versión de la obra que tenía una estructura sencilla, con tan solo cuatro personajes: los dos soldados y los padres Tepán. Asimismo, Arrabal había creado varios manuscritos con distintas variantes con simplificaciones o profundizaciones del texto anterior, se trata por ejemplo de correcciones de nombres de los personajes. El llamado manuscrito D tiene que ver con la primera edición francesa, esto es, con el libro titulado *Pique-Nique en champagne* y se trata de la versión final del libro, a la que podemos acceder hoy en día en las bibliotecas.⁷⁶

5.2. Entrando en la absurdidad a través de la trama

Desde el principio de la obra es obvio que no estamos en un espacio ficticio o inventado por Arrabal, sino en un lugar de la guerra. El texto comienza con la escena en la que un soldado, llamado Zapo, se encuentra en un campo de batalla (Arrabal describe la atmósfera atroz de la guerra en paréntesis) y recibe la llamada del capitán del ejército. Hasta ahora diríamos que se trata de un texto realista que alude a la atrocidad de la guerra. Nos puede extrañar, sin embargo, que Zapo se entretenga, en medio de un campo de batalla, tejiendo un jersey (se dice que lo tiene bastante avanzado). ¿Cómo es posible que en una guerra le quede tiempo para hacerse un jersey? Aquí ya nos surgen preguntas que no cesan hasta el final del texto. Cuando Zapo coge el teléfono, nos enteramos de que este no tiene ni menor idea de por qué está en la guerra, ni sabe decir con quién está luchando y dónde está el enemigo. A pesar de que no llega a entender ni los principios básicos de la guerra, está dispuesto a obedecer a las órdenes de su capitán (aunque le resulten absurdas) y, por lo tanto, a ser útil en la guerra: «Perdone mi capitán, ¿cuándo comienza otra vez la batalla?... Y las bombas, ¿cuándo las tiro?... ¿Pero, por fin, hacia dónde las tiro, hacia atrás o hacia adelante?...»⁷⁷ La situación absurda se intensifica cuando Zapo le pregunta al capitán si no le puede mandar un compañero, porque según dice, se aburre:

⁷⁶ Fernando ARRABAL, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto* (ed. de Ángel Berenguer), Madrid: Cátedra, 1991, 60-62.

⁷⁷ *Ibíd.*, 129.

«Capitán, me encuentro muy solo. ¿No podría enviarme un compañero?... Aunque sea la cabra...»⁷⁸ El espacio de la guerra absurda deforma el carácter de Zapo hasta tal punto, que se contentaría con la compañía de una cabra, ya que mantiene la necesidad de socializarse. Por tanto, estamos en un espacio totalmente realista en el que Arrabal nos va sorprendiendo introduciendo elementos absurdos e inverosímiles. Este rasgo nos irá acompañando hasta la última escena, es decir, a lo largo de toda la obra nos encontramos con reacciones absurdas por parte de los personajes, con preguntas ilógicas y comportamientos carentes de sentido, sin embargo, todo está situado en un contexto de la guerra, o sea, en un espacio verosímil que conlleva lo que se supone (asaltos, bombazos, bombardeos, el enfrentarse con el enemigo, etcétera.) De hecho, al hablar de *Pic-Nic*, cabe tener en cuenta que se trata de una fusión de lo realista (el ambiente bélico, el enemigo) con lo absurdo (la reacción de los personajes ante las situaciones que acabo de exponer).

Al colgar Zapo el teléfono, le sorprenden sus padres que han venido a visitarlo y a comer juntos porque pensaban que se aburría. En el momento del encuentro de los padres con el hijo, podemos empezar a notar la personalidad del Sr. Tepán, el padre de Zapo, que sin duda alguna tiene mucho poder en la familia y todo lo que diga los otros tienen que obedecer: «SR TEPÁN.—Hijo, levántate y besa en la frente a tu madre.»⁷⁹ Y Zapo se levanta y besa en la frente a su madre. Luego, Sr. Tepán continúa: «Y ahora, bésame a mí.»⁸⁰ Y Zapo le besa a él. Ahora bien, es absurdo que alguien reciba visita de su familia en el pleno campo de batalla, y asimismo, es absurdo el comportamiento de Zapo, al recibir a sus padres. Al principio, se opone a que permanezcan con él, pero luego se contenta con que hayan venido y le hayan traído la comida que más le gusta. El lenguaje absurdo de Arrabal parece ser omnipresente desde los comienzos de la obra, aquí he un ejemplo de la actitud de Zapo al hablar con sus padres si deben quedarse o si se deberían marchar:

ZAPO.—Bueno, lo que queráis, pero si viene el capitán, yo diré que no sabía nada. Menudo se va a poner. Con lo que le molesta a él eso de que haya visitas en la guerra. Él nos repite siempre: «en la guerra, disciplina y bombas, pero nada de visitas.»⁸¹

Pues bien, con referencia a la cita anterior, está claro que Zapo no sabe por qué está en la guerra y solo obedece a las órdenes del capitán y toda la situación es bien absurda al hablar de recibir

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ *Ibíd.*, 130.

⁸⁰ *Ibíd.*

⁸¹ *Ibíd.*, 132.

visitas en la guerra. También es característico que Sr. Tepán constantemente compare la guerra en la que están con la guerra de “sus tiempos”, con caballos y una atmósfera totalmente distinta. Luego viene una escena bastante agradable, en la que la madre de Zapo le empieza a controlar minuciosamente las manos, las orejas y los dientes. No es que solamente le controle el cuerpo, con esto ya sería suficiente, sino que también la manera de cómo le habla es como si tratase a un niño:

SRA. TEPÁN.— [...] Quién le va a dar a su niño un besito por haberse lavado los dientes? (*A su marido.*) Dale un beso a tu hijo que se ha lavado bien los dientes. [...] Porque lo que no se te puede consentir es que con el cuento de la guerra te dejes de lavar.⁸²

Tras esta escena amena se ponen por fin a comer. La comida será acompañada por una serie de preguntas verosímiles del Sr. Tepán y respuestas inverosímiles por parte de Zapo. Otra vez Arrabal nos muestra que Zapo no pertenece a la guerra, no tiene ninguna idea de por qué ha de luchar en una guerra que para él carece de sentido. En realidad, todo el diálogo entre el padre y el hijo es absurdo:

SR TEPÁN.—Qué hijo mío, ¿has matado muchos?

ZAPO.—¿Cuándo?

SR TEPÁN.—Pues estos días.

ZAPO.—¿Dónde?

SR TEPÁN.—Pues en esto de la guerra.

ZAPO.—No mucho. He matado poco. Casi nada.

SR TEPÁN.—¿Qué es lo que has matado más, caballos enemigos o soldados?

ZAPO.—No, caballos no. No hay caballos.

SR TEPÁN.—¿Y soldados?

ZAPO.—A lo mejor.

SR TEPÁN.—¿A lo mejor? ¿Es que no estás seguro?

ZAPO.—Sí, es que disparo sin mirar. (Pausa.). De todas formas, disparo muy poco. Y cada vez que disparo, rezo un Padrenuestro por el tío que he matado.⁸³

De todas formas, se ve con nitidez lo absurdo que es lo que responde Zapo a las preguntas de su padre. Se muestra la incertidumbre de Zapo al tener que contestar si ha matado a alguien en la guerra, una pregunta tan simple, y asimismo, Sr. Tepán vuelve a preguntar por los caballos aunque Zapo le ha dicho previamente que no hay ningunos.

⁸² *Ibíd.*, 136.

⁸³ *Ibíd.*, 136-137.

De repente, mientras la familia está comiendo, viene un soldado enemigo, llamado Zepo, que viste como Zapo, solo que sus trajes difieren en color: Zapo tiene el traje gris y Zepo, verde. Paulatinamente, nos vamos percatando de que los dos son totalmente idénticos, salvo la variedad de color de su ropa. Zepo es capturado por parte de Zapo, este, sin embargo, no sabe qué ha de hacer con el prisionero. Su padre le aconseja que lo amarre.⁸⁴ Sobreviene, como consecuencia, otro diálogo absurdo en el que todos se aseguran si las ligaduras no le hacen daño a Zepo y si se siente cómodo; Zapo, por su parte, actúa con tremenda bondad al tratar al prisionero: «Por favor tenga la bondad de sentarse en el suelo que le voy a atar los pies.»⁸⁵ Al amarrar a Zepo, la familia decide sacarse una fotografía con él; de nuevo en vez de tomar la foto sin ningún tipo de vacilación, le van preguntando a Zepo si no le molesta y cuando este dice que sí le fastidia que saquen una foto con él, van convenciéndolo a que asienta. Resulta que Zapo se siente orgulloso al capturar al prisionero y, asimismo, sus padres se enorgullecen de que su hijo sea tan valiente y haya podido poner preso a Zepo. Prosiguen su comportamiento extremadamente bondadoso hacia el soldado enemigo al convidarlo a comer con ellos. Sr. Tepán, según se desprende del texto, establece una relación amistosa con Zepo: «Usted haga como si estuviera en su casa. Pídanos lo que quiera.»⁸⁶ Después le hace la misma serie de preguntas como previamente a su hijo y Zepo le responde de la manera exacta que anteriormente le ha contestado Zapo:

SR TEPÁN.—¿Qué? ¿Y usted, ha matado a muchos?

ZEPO.—¿Cuándo?

SR TEPÁN.—Pues estos días.

ZEPO.—¿Dónde?

SR TEPÁN.—Pues en esto de la guerra.

ZEPO.—No mucho. He matado poco. Casi nada.

SR TEPÁN.—¿Qué es lo que ha matado más, caballos enemigos o soldados?

ZEPO.—No, caballos no. No hay caballos.

SR TEPÁN.—¿Y soldados?

ZEPO.—A lo mejor.

SR TEPÁN.—¿A lo mejor? ¿Es que no está seguro?

ZEPO.—Sí, es que disparo sin mirar. (Pausa.) De todas formas, disparo muy poco. Y cada vez que disparo, rezo un Avemaría por el tío que he matado.⁸⁷

⁸⁴ Otra vez está mostrado el poder que tiene su padre sobre Zapo al recomendarle atar al soldado enemigo. Zapo, mientras tanto, se ve como una persona obediente a todo lo que le diga su padre.

⁸⁵ ARRABAL, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto* (ed. de Ángel Berenguer), 140.

⁸⁶ *Ibíd.*, 146.

⁸⁷ *Ibíd.*, 146.

La única diferencia en las respuestas de Zepo es que él en vez de rezar un *Padrenuestro*, reza un *Avemaría*. El padre, por su parte, repite la pregunta de si ha matado caballos, a pesar de saber que no hay ninguno. Otra vez aparece como un personaje central de la obra, al ofrecerle a Zepo si quiere que le quiten las ligaduras.⁸⁸ Él al principio titubea y no quiere molestarles, pero luego asiente. De nuevo Arrabal muestra una actitud bondadosa de los demás hacia Zepo, el hecho de que no lo traten como un prisionero, sino como un convidado con el que comparten la comida, charlan y están a gusto. Resulta que, al estar contentos los cuatro en el pleno campo de batalla, la guerra no se nota, o por lo menos, ninguno de los cuatro la percibe: «Qué bien, con lo simpático que es el señor prisionero, vamos a pasar un buen día en el campo.»⁸⁹ Precisamente en este instante empieza un brusco asalto de los aviones del enemigo. Al empezar el bombardeo, los dos soldados se esconden, mientras que los padres de Zepo permanecen tranquilos cubriéndose con un paraguas⁹⁰ y charlando como si nada estuviese pasando. Sr. Tepán reacciona hasta con sorna cuando su hijo le pregunta si no le ha pasado nada: «¿Qué querías que le pasara a tu padre? (*Con orgullo.*) Bombitas a mí...»⁹¹

Al cesar el bombardeo, intervienen los camilleros.⁹² Rápidamente preguntan si hay muertos y cuando se percatan de que no hay ninguno, prosiguen: «PRIMER CAMILLERO.-¿Ni siquiera un herido?... CAMILLERO SEGUNDO.-... Mire bien por todas partes a ver si encuentra un fiambre.»⁹³ Los camilleros insisten y casi se enojan de que no haya ningún muerto ni herido, y por tanto, ningún trabajo para ellos, y Zepo como si se disculpase y tuviese él la culpa de que no haya muertos: «Lo siento muchísimo. Les aseguro que no lo he hecho aposta.»⁹⁴ Está claro que el diálogo es totalmente inverosímil, la reacción de los camilleros al darse cuenta de que no hay muertos y la respuesta de Zepo son absurdas. Lo que quieren los camilleros es que haya alguien que necesite su ayuda, sea herido, sea muerto, quieren cumplir con su misión y hacer bien el trabajo que les ha sido asignado. Por si esto fuese poco, Sr. Tepán acentúa el diálogo absurdo:

SR TEPÁN.—Desde luego que es un problema. (A ZAPO.) ¿Estás seguro de que no hay ningún muerto?⁹⁵

⁸⁸ Luego le manda a Zepo que se las suelte y él, por cierto, obedece.

⁸⁹ ARRABAL, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto* (ed. de Ángel Berenguer), 148.

⁹⁰ El símbolo del paraguas se repite en otra obra de Arrabal, en *Fando y Lis*. En esta obra hay tres personajes que casi constantemente están escondidos bajo el paraguas, creando así su propio universo.

⁹¹ ARRABAL, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto* (ed. de Ángel Berenguer), 149.

⁹² Los camilleros desempeñan un papel fundamental dentro de la obra que se analizará más adelante.

⁹³ ARRABAL, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto* (ed. de Ángel Berenguer), 149.

⁹⁴ *Ibíd.*, 150.

⁹⁵ Esta intervención de Sr. Tepán al preguntar a su hijo si de veras no hay muertos me ha aludido a la antepenúltima escena de *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán en la que todos comprueban si Max de verdad está muerto. Igualmente absurdas resultan las preguntas de Sr. Tepán como las comprobaciones que hacen en *Luces de Bohemia* para demostrar que Max Estrella ha muerto.

ZAPO.–Pues claro que estoy seguro, papá.

SR TEPÁN.–¿Has mirado bien debajo de los sacos?

ZAPO.–Sí, papá.

SR TEPÁN.–(Muy disgustado.) Lo que te pasa a ti es que no quieres ayudar a estos señores. Con lo agradables que son. ¿No te da vergüenza?⁹⁶

Todos los personajes presentes van discutiendo si de verdad no hay alguien que por lo menos esté herido, tanto Zapo como Zepo se avergüenzan al contestar que ellos también han salido del asalto sin haber sido heridos. Los padres de Zapo admiran el trabajo de los camilleros porque, como dicen, siempre apreciaban a la gente que ama su trabajo y finalmente, Sr. Tepán les propone a los camilleros que si hallan un muerto, se lo guardarán. Lo que sucede después es la conversación entre Sr. Tepán y Zepo, durante la cual este último es interrogado acerca de por qué está luchando en el bando opuesto y cómo sucedió que se marchase a la guerra. Este diálogo, según opino, merece la pena analizar con detenimiento, ya que nos revela la personalidad de Zepo, el hecho de que, igualmente a Zapo, no sabe qué está haciendo en la guerra, por qué lucha contra los enemigos y que, en realidad, antes no tenía ninguna conciencia de que había estallado una guerra civil. Asimismo, como se desprende de la conversación, a Zapo le mandaron a la guerra de la misma manera que a Zepo, por lo tanto, tendríamos otra igualdad que comparten los dos soldados. Aquí pongo el diálogo mencionado:

SRA. TEPÁN.–Esto es lo agradable de salir los domingos al campo.

Siempre se encuentra gente simpática. (Pausa.) Y usted, ¿por qué es enemigo?

ZEPO.–No sé de estas cosas. Yo tengo muy poca cultura.

SRA. TEPÁN.–¿Es de nacimiento, o se hizo usted enemigo más tarde?

ZEPO.–No sé. Ya le digo que no sé.

SR TEPÁN.–Entonces, ¿cómo ha venido a la guerra?

ZEPO.–Yo estaba un día en mi casa arreglando la plancha eléctrica de mi madre cuando vino un señor y me dijo: “¿Es usted Zepo?” “Sí.” “Pues me han dicho que tienes que ir a la guerra.” Y yo entonces le pregunté: “Pero, ¿a qué guerra?”. Y él me dijo: “Qué bruto eres, ¿es que no lees los periódicos?”. Yo le dije que sí, pero que no lo de las guerras...

ZAPO.–Igualito, igualito me pasó a mí.

SR TEPÁN.–Sí, igualmente te vinieron a ti a buscar.⁹⁷

Tenemos, pues, dos soldados que no saben por qué están luchando ni contra quién deberían disparar. Dos soldados que antes ni siquiera sabían que había una guerra civil, dos soldados que

⁹⁶ ARRABAL, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto* (ed. de Ángel Berenguer), 150.

⁹⁷ *Ibíd.*, 152.

tuvieron que abandonar a sus novias.⁹⁸ Más adelante, la madre de Zapo le propone a él que siga reuniéndose con Zepo, ya que se han hecho buenos amigos y los dos se aburren solos. Zapo, sin embargo, se opone y contesta que su capitán le ha hablado mal de los enemigos y, al fin y al cabo, Zepo es el enemigo. Nos percatamos de que a Zepo le han hablado igualmente de los del otro ejército, por lo que es de suponer que los capitanes de Zapo y Zepo serán totalmente iguales. Sra. Tepán incluso pregunta si no es el mismo el que habló con los dos soldados. Se nos revela que también Zepo se entretiene en la trinchera, pero no haciendo jerseys como Zapo, sino haciendo flores de trapo. De repente, Sr. Tepán encuentra la solución para el problema de que ambos soldados se aburran, se le ocurre que podrían parar la guerra:

SR TEPÁN.—Pues entonces podemos hacer una cosa: parar la guerra.

ZEPO.—¿Cómo?

SR TEPÁN.—Pues muy sencillo. Tú le dices a todos los soldados de nuestro ejército que los soldados enemigos no quieren hacer la guerra, y usted le dice lo mismo a sus amigos. Y cada uno se vuelve a su casa.

ZAPO.—¡Formidable!⁹⁹

Se nota que a todos les parece que una guerra se puede detener solo con que todos los soldados se pongan de acuerdo y dejen de luchar. Arrabal alude a que en la época de la guerra civil la mayoría de las personas no sabía por qué deberían combatir con la gente de la misma nación que son ellos. Sirviéndole de instrumento este diálogo ingenuo, nos presenta la cruel y horrenda realidad de la guerra civil en la que ni siquiera los soldados saben por qué están en ella y que, en realidad, todo el masacre depende de unos pocos que están al mando. Este lenguaje infantil es característico para Arrabal que en esta conversación muestra que los personajes no saben en su ingenuidad que su idea es totalmente disparatada y las cosas simplemente no funcionan así.

A todos les agrada oír la solución que se le ocurrió a Sr. Tepán y, para celebrarlo, se ponen a bailar, regocijándose. Como han puesto el disco, no oyen que suena el teléfono y en pocos segundos recomienza el asalto y los cuatro quedan muertos. Luego, llegan los camilleros y resulta que finalmente cumplirán con su misión. Ahora bien, quedan unas preguntas simples: ¿qué hubiese pasado si hubiesen cogido el teléfono? ¿Les hubiese salvado la vida? ¿Acaso se hubiesen enterado del ataque antes de que estallase? Sea como fuere, se ve claramente la intención de Arrabal de mostrarnos las atrocidades de la guerra y, asimismo, la ingenuidad de

⁹⁸ Asimismo, añadiendo otra similitud entre los dos soldados, se desprende del diálogo que también el padre de Zepo estaba convencido de que siempre se luchaba con caballos, lo que se puede comparar con los diálogos anteriores entre Zapo y su padre que no cesa de hablar de los caballos que, según él, siguen estando en las guerras.

⁹⁹ ARRABAL, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto* (ed. de Ángel Berenguer), 159-160.

los personajes actuantes en la obra y toda la absurdidad que estaba presente hasta la última escena en la que todos se ponen a bailar en el medio del campo de batalla.

5.3. Los personajes

En el apartado anterior se habrá vislumbrado una característica somera de los personajes actuantes conforme avanzaba el texto, sin embargo, cabe analizar minuciosamente a cada uno de ellos. Antes de nada, hace falta establecer qué personajes podrían estar considerados como protagonistas de la obra. Un protagonista suele ser aquel personaje que desarrolle el texto, que haga que el texto avance y que desempeñe la función central en la obra. Según Ángel Berenguer, el personaje central es el señor Tepán, que tiene relación con todos los personajes restantes.¹⁰⁰ Veamos, pues, a cada uno de los personajes que aparecen en la obra.

5.3.1. El señor Tepán

El señor Tepán sería el núcleo de la obra, es decir, su personaje central. Ya hemos señalado, a lo largo de la narración de la trama, de qué poder dispone y cómo es capaz de mantenerlo hasta el final de la obra. Desde la primera intervención se le ve como un hombre con autoridad, un hombre fuerte que ha vivido la guerra en su propia sangre y que está dispuesto a dar consejos a su hijo acerca de todo lo que conlleva una guerra. Asimismo, es un hombre al que su hijo obedece sin rechistar, por ejemplo cuando le dice a Zapo que bese a su madre, él la besa, cuando le dice que le bese a él, también obedece sin ningún titubeo. A lo largo de la obra va entablando amistad con el soldado enemigo, Zepo. Es el que más habla con él, el que lo interroga y, al fin y al cabo, el que decide la mayoría de las cosas que harán. El señor Tepán también propone la idea de acabar la guerra y hablar con los soldados para que cesen de luchar. En cuanto a su actitud hacia Zapo y Zepo, los admira porque intrépidamente luchan en la guerra.

5.3.2. La señora Tepán

A pesar de que no lo parezca, la señora Tepán es bien importante en el texto, ya que es el único personaje femenino y, lo que tal vez sea aún más importante, es la madre. Arrabal la muestra como una típica madre cuyo hijo tuvo que marcharse a la guerra; lo primero que le interesa al encontrarse con su hijo es si se lava y si cuida su apariencia. De la manera cómo le

¹⁰⁰ ARRABAL, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto* (ed. de Ángel Berenguer), 67-68.

habla se puede deducir que la señora Tepán le considera a Zapo un niño pequeño y no ve la realidad de que su hijo ya es maduro y está en la guerra, no de una excursión. Zapo, por su parte reacciona a las preocupaciones de su madre con sumisión y vergüenza:

SRA. TEPÁN.— [...] Pero qué sucio estás, hijo mío... ¿Cómo te has puesto así? Enséñame las manos.

ZAPO.—(Avergonzado se las muestra.) Me he tenido que arrastrar por el suelo con eso de las maniobras.

SRA. TEPÁN.—Y las orejas ¿qué?

ZAPO.—Me las he lavado esta mañana.¹⁰¹

Como se ha visto anteriormente, tanto el señor Tepán como su esposa admiran el trabajo de los camilleros: «SRA. TEPÁN.—A mí también me encantaría. No puede imaginar cómo aprecio a la gente que ama su trabajo.»¹⁰² En lo que se refiere a la relación con su marido, mantiene más bien una actitud neutral hacia este. Quizá la única escena en la que se vea su relación como cercana sea cuando ambos se protegen bajo el paraguas durante el asalto de los aviones, bien tranquilos y charlando sin asustarse.

5.3.3. Zapo y Zepo

He decidido analizar los dos soldados simultáneamente, debido a las similitudes que se pueden notar entre ellos, conforme avanza la obra. Aunque pueda parecer confuso, opino que este análisis nos permitirá centrarse en los rasgos que Zapo y Zepo comparten y darse cuenta de que son casi idénticos. A Zapo se le ve desde el comienzo de la obra como una persona sumisa, obediente, que solamente dice lo que le aconsejen o manden otros. Una clara diferencia que puede vislumbrarse entre los dos soldados es que Zapo es el hijo de los padres que han venido para verlo. Esto debería significar que mantendrá una relación íntima con ellos, a diferencia de Zepo, que es, al fin y al cabo, un soldado desconocido. No obstante, paulatinamente se nos va enseñando que los señores Tepán entablan una fuerte amistad con Zepo, de modo que en las últimas escenas casi no se ve la alternancia del comportamiento según hablen con su hijo o con Zepo (salvo el tuteo).

Ambos soldados responden de la misma manera a las preguntas del señor Tepán, tienen la misma historia de cómo se fueron a la guerra y repiten las mismas frases a lo largo de la obra. Ninguno de los dos pertenece al ámbito bélico, ya que ambos ignoran el sentido de la guerra en la que luchan. Sus nombres difieren tan solo en una vocal. Es posible que con esto Arrabal

¹⁰¹ *Ibíd.*, 135-136.

¹⁰² *Ibíd.*, 150.

quisiese subrayar el hecho de que los dos provienen de la misma nación, que ambos son españoles pese a que cada uno de ellos pertenece al bando opuesto. Son, en realidad, dos personas diferentes pero piensan igualmente y representan al mismo individuo. A ambos soldados les une el sentimiento de la soledad que los agobia. La guerra la conciben como un aburrimiento, un tiempo pasado sin compañía en las trincheras, una época de hastío en la que se entretienen con sus propias actividades (Zapo tejiendo jerseys y Zepo haciendo flores de trapo). No se nos debe olvidar que Zepo es el único enemigo explícito que aparece en la obra (luego hay ataques y asaltos por parte de los enemigos, pero nunca aparece otro soldado enemigo). En este sentido, Zepo es el personaje clave: representa al bando opuesto, sin embargo, no sabe por qué. Arrabal aquí alude al desconocimiento de la realidad bélica y a la manipulación por parte de los generales al hablar con los soldados. Tanto Zapo como Zepo luchan solo porque sus comandantes le han dicho que hace falta guerrear con los que están en el bando opuesto. No obstante, ambos pronto se percatan de que ni unos ni otros son malos y de que todos son elementos de un gran sistema en el que solamente unos pocos jefes deciden sobre todo lo que se vaya a hacer, y ante todo, sobre la guerra que ha estallado.

Para concluir la presentación de los dos soldados, es evidente que estamos ante una obra que incluso tendría un personaje doble. Zapo y Zepo son tan idénticos en la manera de pensar, hablar y actuar que hacen pensar que son un solo personaje. La relación que Zepo poco a poco va entablando con los señores Tepán alude al hecho de que todos (Zapo, Zepo y los señores Tepán) forman un microcosmos en el que no importa que Zepo sea el soldado enemigo y que no pertenezca a la familia, pero, aun así, es aceptado por parte de los demás. Este microcosmos se solidifica cuando todos juntos se ponen a bailar, de modo que forman la libertad en el campo de batalla. Sin embargo, la libertad y la felicidad no son compatibles con la situación atroz en la que se hallan. Por tanto, la obra finaliza con el bombardeo que aniquila toda la libertad que han creado.

5.3.4. Los camilleros

Hemos mencionado previamente que los camilleros desempeñan un papel importante en el texto. En total, tienen dos intervenciones a lo largo de la obra: por primera vez aparecen bruscamente e interrogan a los demás personajes y al darse cuenta de que no hay nadie que necesite su ayuda, o sea, no hay ningún herido ni muerto, se marchan con disgusto. Luego, vuelven a intervenir al final de la obra y, en realidad, con su llegada acaba la obra. Ahora bien, se habrá desprendido de lo que hemos expuesto anteriormente que todos los demás personajes

aprecian su labor. Los camilleros son conscientes de la cruel realidad de la guerra y aceptan con mucho fervor el trabajo que les ha sido asignado. Comprenden que sirven de instrumento que ayuda a los demás y se hacen cargo de “limpiar” la escena cuando la muerte ha llegado. No obstante, es bien evidente que su afán al encontrar por lo menos a alguien que precise su ayuda es exagerado. Por tanto, lo único a lo que aspiran es poder cumplir con su misión y que alguien aprecie su labor.¹⁰³ Que aparezcan los personajes de la Cruz Roja (no su comportamiento o modo de hablar) es uno de los rasgos que aluden a la realidad bélica en la que hay muertos y heridos. Por consiguiente, los camilleros podrían estar considerados como la premonición de la muerte inminente. La premonición que sin embargo no consigue impedir a los demás personajes que continúen en su comportamiento absurdo e ingenuo.

5.4. La temática

El tema principal que Fernando Arrabal procura transmitir mediante la obra es la absurdidad de la Guerra Civil Española. Sin embargo, se trata de un libro universal, ya que su contenido se puede aplicar a cualquier guerra, no solo civil. ¿Cómo consigue revelarnos la absurdidad de la guerra? Principalmente, la absurdidad se ve a través de los discursos de los personajes que son, como se habrá visto, en su mayoría absurdos, ilógicos y disparatados. Después también notamos los rasgos de la absurdidad a través del comportamiento de los personajes (el que bailen en el medio del campo de batalla, el atar y desatar al soldado enemigo, etc.) Arrabal logra mostrarnos un espacio bélico invadido por la absurdidad. Desde el inicio nos topamos con situaciones absurdas, discursos ilógicos y actuaciones exageradas. Asimismo, debemos tomar en consideración que se nos revela la problemática de una guerra civil, es decir, una guerra en la que luchan los soldados de una misma nación. Los soldados que tienen el mismo pensamiento y la misma actitud hacia la realidad bélica. Por consiguiente, están Zapo y Zepo, los dos soldados, cuasi idénticos que representan el enfrentamiento de dos bandos, pero de un mismo país. Ninguno de los soldados entiende el sentido de esta guerra y aunque creen que han solucionado el problema al simplemente parar el conflicto bélico, está claro que la vida no funciona así. Se nota el enfrentamiento del individuo no consciente de su función en dicha guerra, aburrido y sin ningún afán de seguir en lo absurdo que es la guerra, con la realidad horrenda y la sociedad que decide sobre el destino de ellos. El que los personajes reaccionen contra la realidad de tal manera que lo hacen a lo largo de toda la obra, se vuelve el presagio de

¹⁰³ En realidad, logran las dos cosas: según la actitud de los demás personajes hacia ellos es evidente que su trabajo es estimado y valorado. Y al final de la obra, consiguen cumplir con su misión al encargarse de los muertos.

su aniquilación. De ahí que la muerte con la que termina la obra parezca ser la única posibilidad de acabar con la situación absurda en el microcosmos lleno de libertad y felicidad que han creado estos personajes ingenuos.

5.5. El lenguaje

No hay mucho que pueda añadirse acerca de la composición del texto y la utilización de las estrategias discursivas, pues a lo largo de nuestro análisis de *Pic-Nic* hemos comentado las características del lenguaje que Arrabal maneja. Hay principalmente dos rasgos fundamentales del lenguaje presentes aquí: la absurdidad y el lenguaje infantil. Ambos rasgos son característicos para la labor narrativa y teatral de Arrabal, que en *Pic-Nic* introduce a los personajes que por su edad y experiencia deberían ser maduros, pero en realidad no lo son. La inmensa mayoría de los discursos que leemos están dominados precisamente por la absurdidad y el lenguaje ingenuo e infantil. Ambos rasgos están presentes desde las primeras escenas: el lenguaje infantil se ve desde la intervención de los padres de Zapo, por ejemplo el modo de la señora Tepán de hablar con su hijo y luego el hecho de que Zapo obedezca sin rechistar todos los mandatos de sus padres, comportándose como un niño, no como un soldado dispuesto a luchar en una guerra. La utilización del lenguaje infantil e ingenuo está presente en otras obras del autor melillense: en *Fando y Lis* o en *El triciclo*.

El lenguaje absurdo está acompañado por la repetición de las frases que ya han dicho otros personajes (la reiteración exactamente igual de Zapo al hablar acerca de los enemigos que ya ha matado; la repetida alusión a la guerra que vivió el señor Tepán y, sobre todo, a los caballos, etc.) Conforme avanza la trama, nos vamos hundiendo cada vez más en la absurdidad de los diálogos de los personajes, muchas veces matizados de la comicidad. Hay que tener en cuenta que *Pic-Nic* es una obra realista que toca un tema atroz, pero real, no obstante, el lenguaje utilizado por Arrabal es evidentemente absurdo e inverosímil. Genara Pulido resume muy bien esta problemática:

En efecto, *Pic-nic* es una obra realista si entendemos que las situaciones que plantean no sólo se pueden dar en la vida real sino que de hecho se dieron; lo que es irreal es el modo de plantear tales situaciones, modo que se aleja enormemente de la forma propugnada por la estética realista.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Genara PULIDO, «El diálogo en el marco de la teoría dramática de Fernando Arrabal. El caso de *Pic-nic*.», en *Escritores españoles exiliados en Francia*. Agustín Gómez Arcos, Granada: Universidad de Granada, 1992, 92, <[http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-EEE-a6/\\$File/IEA-EEE-a6.pdf](http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-EEE-a6/$File/IEA-EEE-a6.pdf)>, [consulta: 27/04/2017].

A través de los discursos absurdos se nos presentan momentos cómicos y exagerados, como es el ahínco de todos los personajes de ayudar a los camilleros, de manera que Zapo y Zepo se avergüenzan al decir que no están heridos, y la señora Tepán, al acordarse de que se ha cortado el dedo, se pone contentísima, al igual que su marido:

SR. TEPÁN.—Pero, vamos a ver, ¿ninguno de los dos está ni siquiera herido?

ZAPO.—(Avergonzado.) No, yo no.

SR. TEPÁN.—(A ZEPO.) ¿Y usted?

ZEPO.—(Avergonzado.) Yo tampoco. Nunca he tenido suerte...

SRA. TEPÁN.—(Contenta.) ¡Ahora que me acuerdo! Esta mañana al pelar las cebollas me di un corte en el dedo. ¿Qué les parece?

SR. TEPÁN.—¡Perfecto! (Entusiasmado.) En seguida te llevan.¹⁰⁵

Hay más situaciones así, por ejemplo al final de la obra la señora Tepán primero en vez de poner un disco, pone una boina. Para concluirlo, vuelvo a subrayar que el elemento más significativo del lenguaje en la obra es el uso de los discursos absurdos mediante los cuales Arrabal pretende arrojar luz sobre la absurdidad de la guerra y que le sirven de medio para acentuar la incomprensión por parte de Zapo y Zepo hacia la situación en la que se hallan. A través de las imágenes de los diálogos de los personajes que Arrabal nos va enseñando, nos vamos construyendo la imagen completa de la obra, su temática y su legado.

¹⁰⁵ ARRABAL, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto* (ed. de Ángel Berenguer), 151.

6. El análisis de *El triciclo* de Fernando Arrabal

El triciclo es una obra que sin gran exageración podría ser llamada típicamente arrabaliana, ya que engloba los rasgos tan característicos para la labor del dramaturgo melillense: el lenguaje infantil y absurdo, personajes insólitos con nombres extraños y cuya acción sale del ámbito de lo normal, la obsesión por la muerte y la denuncia de los problemas de los individuos dentro de la sociedad. La presencia de la muerte parece evidente ya desde el comienzo (cuando Climando habla con Mita acerca del suicidio que le solventaría los problemas) y efectivamente la obra finaliza con la marcha de los personajes a la cárcel, en la cual suponemos que no permanecerán mucho rato, porque serán matados. Ahora bien, Arrabal nos presenta en esta obra peculiar una sociedad reducida que está al margen de la sociedad, sin trabajo, sin dinero y con tan solo recurso con el que se ganan la vida: el triciclo. Como se podrá advertir más adelante, precisamente el triciclo desencadenará una serie de hechos que terminarán fatal para Climando y Apal.

6.1. Crimen y castigo

La obra comienza con el encuentro de Climando con Apal y desde las primeras escenas podemos ir construyendo cómo es la personalidad de los dos protagonistas.¹⁰⁶ Climando viene preocupado porque tiene que pagar el alquiler del triciclo que les sirve a él y a Apal como medio de trabajo. Apal, al contrario, no parece darle mucha importancia al hecho de que no haya suficiente dinero para pagar el alquiler, antes bien, desde el comienzo de la obra se ve como dormilón y una persona más bien abúlica e indiferente. Mientras Climando está cavilando sobre alguna posibilidad de dónde sacar el dinero, se entretiene jugando con el Viejo de la flauta. Ya en esta escena podemos notar rasgos de la absurdidad:

VIEJO DE LA FLAUTA.—Eso es del triciclo.

CLIMANDO.—¿El qué?

VIEJO.—Lo del cansancio.

CLIMANDO.—Claro, como que me he pasado toda la mañana llevando niños. Me duelen sobre todo los sobacos.

VIEJO.— [...] A mí me ocurre una cosa muy parecida, de tanto tocar la flauta me duelen las rodillas.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Consideramos a Climando el personaje central de la obra, ya que es él quien decide la inmensa mayoría de las cosas y también tiene más intervenciones en el texto. Apal, por su parte, no cobra tanta importancia al comienzo, pero se va revelando su papel conforme avanza la trama.

¹⁰⁷ ARRABAL, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto* (ed. de Ángel Berenguer), 166-167.

Y siguen en esta conversación absurda nombrando partes del cuerpo que no pueden dolerles de haber ejercido una u otra acción hasta Climando para:

VIEJO.– [...] A mí me ocurre una cosa parecida, de tanto andar me duelen todos los pelos de la cabeza.

CLIMANDO.–(*Alborozado*) ¡Falso! ¡Falso!.

VIEJO.– ¿Falso?

CLIMANDO.–Sí, sí, es falso, a usted no le pueden doler todos los pelos de la cabeza porque es calvo.¹⁰⁸

Climando en vez de decir que no le pueden doler los pelos de la cabeza porque eso no tiene nada que ver con andar, arguye que no puede ser porque el Viejo es calvo. Pues bien, ya se pueden empezar a ir advirtiendo primeros brotes de los discursos absurdos entre los personajes. Climando le trata de usted al Viejo, a diferencia de Apal que le tutea, y podemos notar que tal vez le respete al Viejo, porque luego se siente avergonzado de haber hablado así con él y le propone al viejo dar una vuelta en el triciclo. El Viejo, por su parte, se ve como una persona que tiene cierto interés por los niños: «Una vuelta en el triciclo, acariciando a los niños. Les pasaré la mano por la cabeza y les diré...»¹⁰⁹ Bastan las primeras escenas para hacerse una imagen de los personajes y de su posición en la sociedad, se puede advertir que es gente marginal que no tiene donde caerse muerta:

CLIMANDO.–Si quieres vamos a dormir a la puerta del metro de la plaza.

APAL.–Hay guardias. (*APAL habla siempre con desgana.*)

CLIMANDO.–Es verdad. Bueno, pues, podemos acostarnos junto a las cocinas del Hotel Mayor.

APAL.–Portero.

CLIMANDO.–Es verdad... [...] Podemos colarnos en un cine.

APAL.–Muy difícil.¹¹⁰

También nos percatamos de que su posición al margen de la sociedad conlleva problemas y dificultades. Se nota que tienen que luchar diariamente contra el sistema al que ellos no pertenecen y que los excluye. La única posibilidad de escape es, pues, su fantasía:¹¹¹

¹⁰⁸ *Ibíd.*, 167.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, 168.

¹¹⁰ *Ibíd.*, 169.

¹¹¹ Sobre todo la fantasía de Climando, porque Apal, según se desprende del texto, es realista y entiende su situación y el hecho de que no pertenezcan a este sistema. Es la única persona consciente de su posición en la sociedad.

CLIMANDO.– «Eso es por no ser invisibles. ¡Mira que si fuéramos invisibles! Apal, si yo fuera invisible iría a dormir a la portería del Palacio Verde. Sobre la alfombra. Qué bien lo iba a pasar. Pero ¿qué podemos hacer para dormir calientes?»¹¹²

A continuación, Apal le responde a la pregunta proponiéndole la muerte como la posibilidad de solucionar sus problemas:

APAL.–Morirnos.

CLIMANDO.–¿Morirnos?

APAL.–Como no tenemos billetes iremos al infierno.

CLIMANDO.–Es que me da miedo.

APAL.–A mí también.

CLIMANDO.–Pero no somos tan pobres, tenemos el triciclo.¹¹³

Esta conversación es bien importante para la continuación de la trama, porque como se verá más adelante, los personajes mantendrán su actitud hacia la muerte hasta el final. Apal, siendo consciente de la realidad circundante y del sistema opresivo, es capaz de aceptar la muerte como la solución de sus problemas; Climando, sin embargo, se ve como una persona asustada de la muerte y que no cesará de inventar soluciones de cómo luchar contra el sistema. Asimismo, se acentúa el valor que tiene el triciclo para los personajes cuando Climando sostiene que no son tan pobres porque tienen el triciclo. De repente, interviene Mita, la amiga de ambos personajes, que sin embargo, casi no interactúa ni habla con Apal. Mita se encuentra triste y piensa suicidarse, pero según dice, no tiene valor. Otra vez aparece el tema de la muerte, esta vez se habla directamente del suicidio. Climando, por su parte, en vez de sacar la idea del suicidio de la cabeza de Mita, le aconseja que se suicide cuanto antes. Luego Mita le pregunta a Climando por qué no se suicidan también él, Apal y el viejo. He aquí un trozo de esta conversación absurda entre Mita y Climando:

MITA.–¿Y tú qué?

CLIMANDO.–Yo no he pensado en eso. Además, mañana tengo que pagar el plazo del triciclo. No puedo suicidarme. Díselo a Apal, a lo mejor también quiere suicidarse.

MITA.–Apal, no. Él siempre duerme.

CLIMANDO.–Pues díselo al viejo de la flauta.

MITA.–Está muy viejo para suicidarse.

CLIMANDO.–Es verdad, nunca se ha visto. Sería muy feo.

¹¹² ARRABAL, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto* (ed. de Ángel Berenguer), 169.

¹¹³ *Ibíd.*, 169-170.

MITA.—Y como sólo se podría suicidar con la flauta, fíjate que mal resultaría y qué difícil.¹¹⁴

Se ve con nitidez que hablan del suicidio como si fuese una nimiedad y no un asunto serio. Se muestra una clara alusión al valor de la vida humana en la España franquista. En las circunstancias de la dictadura feroz una vida humana era insignificante y el suicidio parecía ser la única posibilidad de cómo escapar esta realidad atroz, la única respuesta al régimen. Mita, por su parte, incluso olvida cómo quería suicidarse hace un rato:

CLIMANDO.—[...] Y tú, ¿cómo te vas a suicidar?

MITA.—Se me ha olvidado.¹¹⁵

Tras la conversación entre Climando y Mita, esta última sale y Climando despierta a Apal y vuelve a preguntarle de dónde sacan el dinero para pagar el plazo del triciclo. Apal continúa en su indiferencia, le repone que a él no le interesa este asunto y se acuesta a dormir otra vez. De repente, viene Mita diciéndole a Climando que le sigue un hombre que parece ser rico. A Climando se le ocurre la idea de quitarle el dinero, pero no sabe cómo hacerlo. Y en este instante, Apal propone la idea que les conducirá más adelante a la cárcel: matarle al hombre y luego quitarle el dinero que tiene. Climando primero vacila y se opone a esta idea, pero luego decide que sí lo van a matar. Cabe subrayar que Climando asiente al plan de matarle al hombre solo por la desesperación de no tener el dinero para pagar el triciclo y también por el hecho de que son pobres: «CLIMANDO.—No seas tonta, piensa en el triciclo y en los bocadillos de anchoas y en que él se quiere suicidar.»¹¹⁶

El segundo acto, según se desprende del texto, comienza después de que hayan asesinado al hombre. Todos los personajes, incluso el viejo, se encuentran al lado del banco en el que fue matado el hombre (Apal encima se tumba en el mismo banco). Hay alboroto y muchos guardias que se supone que investigan el crimen que ha sido consumado. Climando en su ingenuidad piensa que hay un desfile en la plaza y por tanto han venido tantos policías. No es capaz de entender que han cometido un crimen y que este crimen conlleva consecuencias. El viejo trae las noticias:¹¹⁷ le buscan a Climando y a Apal. Por si esto fuese poco, Climando no

¹¹⁴ *Ibíd.*, 172.

¹¹⁵ *Ibíd.*

¹¹⁶ *Ibíd.*, 185.

¹¹⁷ Se nos va revelando el papel que desempeña el viejo: el informador de las cosas que pasan. Parece tener el contacto con el mundo exterior, porque inmediatamente se entera de que los policías han llegado a por Climando y Apal.

entiende por qué han venido los policías a por él y no es capaz de relacionar la presencia de la policía con el hecho de que hayan matado al hombre:

CLIMANDO.—Nos buscan los guardias.

APAL.—¿Por qué?

CLIMANDO.—No sé. ¿Tú no lo sabes?

APAL.—Sí.

CLIMANDO.—¿Por qué?

APAL.—Por matar al hombre de los billetes.

CLIMANDO.—¿Por matar al hombre de los billetes? ¿Por matar al hombre de los billetes?

APAL.—Claro, hombre.¹¹⁸

Se muestra nítidamente la incompreensión por parte de Climando acerca de las consecuencias del crimen que han consumado. Apal, por su parte, mantiene la calma y es consciente de que irán a la cárcel y no tiene ninguna voluntad de oponerse a esta realidad. Aunque metido en la realidad, Climando no logra comprender el crimen: «CLIMANDO.—Además, le hemos matado sin mala intención.»¹¹⁹ Le gustaría hacer algo, escapar o solventar esta situación sin salida, pero se enfrenta con la indiferencia de su colega:

CLIMANDO.—Y ¿qué hacemos, Apal?

APAL.—Dormir.

CLIMANDO.—No te duermas, hombre, que vienen a por nosotros.

APAL.—Ya me despertarán.¹²⁰

Por fin llega el guardia que debe encargarse de vigilar a Apal y Climando hasta que venga el jefe de la policía. Sin embargo, habla una lengua extraña que ninguno de los personajes restantes es capaz de entender:

GUARDIA.—Caracachicho, Corocochocho, Chi, Chu, Cha, Caracachi.

MITA.—(Al VIEJO) ¿Qué dice?

VIEJO.—Algo de Cha che chi.

MITA.—Qué raro.

(El GUARDIA enfurecido se dirige a MITA y al VIEJO DE LA FLAUTA.)

GUARDIA.—Caracachicho, corocochocho, chi, chu, cha, caracachí.¹²¹

¹¹⁸ ARRABAL, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto* (ed. de Ángel Berenguer), 198.

¹¹⁹ *Ibíd.*

¹²⁰ *Ibíd.*, 200.

¹²¹ *Ibíd.*, 203-204.

Resulta que tras la llegada del guardia, Climando ya ha entendido que su crimen será castigado y que irán a la cárcel, no obstante, no sabe qué castigo les esperará:

CLIMANDO.—¿No crees que nos aburriremos en la cárcel?

APAL.—No lo he pensado.

CLIMANDO.—¿Y qué notaremos?

APAL.—Notaremos que nos matarán pronto.

CLIMANDO.—¿Nos matarán pronto?

APAL.—Sí.¹²²

Al fijarse en que pronto serán llevados a la cárcel, Climando se pone a repartir sus pertenencias a Mita y al viejo. A Mita le regala sus botas y al viejo, el triciclo con el cajón de los trastos. Mita después le pide a Apal que le dé su chaqueta, porque se va a morir en poco. Él se la da y finalmente vienen el guardia con el jefe y esposan a Apal y a Climando, y los cuatro salen. Mita y el viejo, mientras tanto, contemplan las cosas recién obtenidas de sus amigos y luego se marchan montados en el triciclo. Al salir los dos, termina la obra.

6.2. Los personajes

Si en *Pic-Nic* era relativamente sencillo distinguir entre personajes centrales y secundarios, teniendo a señor Tepán como el protagonista de la obra y a Zapo como el otro más fundamental, en el caso de *El triciclo* la elección se dificulta. No cabe duda de que Climando es el personaje central de la obra, ya que es el que más habla e interactúa con los demás personajes¹²³, sin embargo, por ejemplo el papel de Apal queda incierto. En el siguiente análisis trataré de determinar qué funciones tienen los personajes y cuál es su importancia en el texto.

6.2.1. Climando

Climando es el personaje más importante de la obra, tomando en consideración cuántas intervenciones tiene y cómo se comporta. A diferencia de Apal, desde la primera escena se halla agobiado y abrumado no solo por el hecho de no tener el dinero suficiente para pagar el alquiler

¹²² *Ibíd.*, 208.

¹²³ Que Climando comunique con todos los demás personajes es una de las causas por las que lo consideramos como el eje de la obra. En esto difiere de Apal, que no interactúa mucho con otros personajes, y también de Mita, que por ejemplo no habla con Apal, salvo en la última escena pidiéndole su chaqueta.

del triciclo, sino también porque no está conforme con el sistema que los excluye y que hace que haya una brecha enorme entre los ricos y los pobres. Resultaría lógico, pues, que Climando supiese cómo funciona este sistema, pero en realidad, no es así. Podríamos sospechar que es extraña su reacción tras consumir el asesinato del hombre, el asesinato que ha inventado Apal y que él ha decidido, aunque al principio no le gustaba. Si hasta ahora su comportamiento no ha sido demasiado raro e ingenuo, cuando se ve comprometido en el crimen y aún más cuando debería ser castigado por él, Climando reacciona como un niño que carece de la conciencia de cómo funcionan las cosas en el mundo. Le asombra que hayan venido los policías para arrestarlos y que sin embargo no vayan a permanecer mucho rato en la cárcel, porque los matarán pronto. Es, según opino, muy extraño su comportamiento, porque se podría suponer que tendrá algún conocimiento de cómo funcionan las cosas (sabe que hay que pagar el plazo del triciclo si quiere mantenerlo, etc.). El desenlace de su historia es precisamente el momento en el que se puede comprobar que de verdad es una persona ingenua, que le gustaría salir de la pobreza y de la marginalidad, pero no sabe cómo lograrlo. Paradójicamente, al intentar hacer algo que les saque a sus amigos y a él de la situación precaria, tiene que sufrir por ello. Climando es un personaje perseguido por la preocupación de la existencia en la sociedad a la que no pertenece, pero a la cual querría unirse. No es capaz de aceptar la situación, en lo que difiere de Apal. Mantiene una estrecha relación con Mita, que tal vez sea más que una amiga para él, lo cual puede vislumbrarse en las muestras de su cariño hacia ella, aunque el modo de cómo lo expresa Climando es bien raro. Un ejemplo sería la escena en la que Climando le aconseja a Mita que se suicide, pensando que así solucionará sus problemas, pero luego reacciona así: « [...] Lo peor de todo es cuando te suicides no podré acariciar tus rodillas.»¹²⁴ Estas relaciones extrañas entre hombre y mujer son típicas para obras de Arrabal, el hecho de cómo los personajes expresan su apego y afecto hacia las mujeres es peculiar y nos hace pensar si de veras hay alguna relación íntima entre ellos.¹²⁵ La verdad es que el caso de Climando no es para nada tan radical que el de Fando en *Fando y Lis*. Climando le dice varias veces a lo largo del texto a Mita que la quiere mucho (al igual que Fando lo dice a Lis) y parece decir la verdad, lo que vemos cuando dice que va a estar triste cuando Mita se suicide. A diferencia del comportamiento de Fando con Lis, Climando siempre habla con Mita muy suave, en ningún

¹²⁴ ARRABAL, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto* (ed. de Ángel Berenguer), 172.

¹²⁵ Otro caso, aunque mucho más extremo, sería, según opino, la relación que tiene Fando con Lis en *Fando y Lis*. A lo largo de la obra, le vuelve a decir que la quiere mucho, que procurará hacer todo para que sea feliz y que nunca jamás le hará daño, sin embargo, deja a otros hombres que la toquen y acaricien como si fuese un trozo de carne, aprovechándose de su minusvalía e impotencia. Luego terminará amarrándola y, al final, matándola a azotes. Asimismo, Fando se nos presenta como un personaje prototípico del teatro del absurdo: desequilibrado y cambiando de actitud como se le antoje.

momento la trata mal y en realidad podemos notar varias expresiones de su amor hacia ella: « [...] Me gustan tus besos más que el tufillo de la pastelería de la Avenida.»¹²⁶ o cuando Mita le pregunta si no va a sentir que se quite la vida, él responde: « [...] ¿Yo?, Mita, sí, mucho, muchísimo. Con lo que te quiero a ti. A ti y a tus rodillas blancas y lisas y grandes.»¹²⁷ En definitiva, se podría decir que sí hay alguna relación amorosa entre los dos, a pesar de que al final de la obra Mita no parece entristecerse de que a Climando lo lleven a la cárcel y solo se interesa por las cosas que les han sido dadas a ella y al viejo. Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto esta relación es sólida y cómo se hubiera desarrollado si Climando no hubiese sido llevado por los policías. Asimismo, sería interesante poder ver cómo Mita seguiría su vida sin la presencia de Climando.

Con otros personajes Climando también mantiene una relación amistosa, sobre todo con Apal, que parece ser su íntimo amigo y compañero. Resumiéndolo, cabe volver a destacar la personalidad de Climando, que sin mucha exageración podría ser comparada con un niño, tomando en consideración su manera de hablar y de comportarse ante asuntos serios. No será capaz de entender que el crimen cometido al matar al hombre de billetes es una cosa mala, y, consecuentemente, tendrá que contar con las consecuencias que este crimen conlleva. Al final de la obra reparte sus pertenencias (el triciclo con el cajón de trastos) al viejo, lo que enriquecerá a este último. Sin embargo, pienso que no cabe suponer que la situación marginal del viejo y de Mita se solventa con este acto de generosidad por parte de Climando y Apal. Ni que el hecho de que los dos hombres hayan sido llevados a la cárcel cambie algo para Mita y viejo. Antes bien, es bien probable que ni viejo ni Mita anhelan tanto a salir de la marginalidad; se contentarán con lo que han obtenido de sus amigos y continuarán sus vidas como si nada hubiese sucedido.

6.2.2. Apal

Al principio del texto, Apal se nos presenta como una persona abúlica, indiferente ante todo lo que está pasando en la obra y ante todo lo que está agobiando a Climando. Parece dormilón y un personaje que poco cambiará conforme avance el texto y que más bien servirá como un personaje secundario. Esta característica no sería desacertada hasta el final del primer acto, cuando, sin embargo, llega a cobrar una importancia cardinal convirtiéndose en el personaje decisivo. Es Apal quien inventa el plan de matarle al hombre que tiene dinero, el plan

¹²⁶ ARRABAL, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto* (ed. de Ángel Berenguer), 170.

¹²⁷ *Ibíd.*, 175.

que primero es rechazado, pero que luego sí será ejecutado. A diferencia de Climando, parece haber resignado a aspirar a algo mejor en la vida, conformándose con la posición marginal y con no pertenecer a la sociedad potente. No tiene ningún afán de encontrar alguna solución que les permita salir de la pobreza (hasta decir que matarán al hombre), todo el rato se pasa durmiendo, y así escapando de la realidad inquietante. Los otros personajes conocen muy bien su actitud indiferente:

MITA.—A él no le importa nada. Lo mejor será los sueños que tenga.

CLIMANDO.—Seguramente soñará que está durmiendo.

MITA.—Qué bien lo tiene que pasar.

CLIMANDO.—Estupendo. Y como cuando está despierto nunca se preocupa por nada, no puede vivir mejor. [...]¹²⁸

E inmediatamente contrasta lo que está pasando Apal con lo terrible que lo pasan ellos:

CLIMANDO.— [...] Mucho peor lo pasamos nosotros que siempre tenemos que huir de los guardias y de los porteros y de los hombres con billetes. Y lo peor de todo, que no tenemos dinero para pagar el plazo del triciclo. (*Pausa.*) Nos llevarán a la cárcel.¹²⁹

A pesar de todo, Apal sabe cómo funciona el sistema y es consciente de que tras haber cometido el crimen serán llevados a la cárcel, y no protesta ni se opone. Opino que quien mejor resume la personalidad de Apal es Climando cuando habla con Mita y esta dice que Apal sabe muchas cosas, a continuación Climando añade: «Sí, pero lo disimula, y es bueno, y duerme todo el día para que nadie se dé cuenta de que sabe tanto.»¹³⁰ Estoy convencido de que ni siquiera los lectores se dan cuenta al principio del texto de la personalidad de Apal, esta se irá revelando paulatinamente con el avance de la trama. A pesar de que al comienzo no lo parezca, resulta ser un personaje equilibrado que no cambia en la obra, se mantiene al margen de la sociedad y está totalmente conforme con eso, sabiendo que no puede salir de la situación. La personalidad y la consciencia de la realidad que tiene Apal entre los demás personajes confusos nos aluden a otro personaje arrabaliano: a Toso en *Fando y Lis*. Este último parece ser el único consciente de la realidad, aunque no es muy activo a lo largo de la obra. Se fija en que Lis está muerta (a diferencia de otros personajes que a pesar de revisarla minuciosamente no se dan cuenta de eso) y al igual que Apal tiene pocas intervenciones, pero cuando habla, su discurso es importante.

¹²⁸ *Ibíd.*, 174.

¹²⁹ *Ibíd.*

¹³⁰ *Ibíd.*, 214.

Sin embargo, difiere de Apal en el sentido de que no es indiferente ante la situación en la que está y quiere emprender el camino hacia Tar cuanto antes; Apal, al contrario, no aspira a hacer algo que cambie su situación, prefiere dormir y así, eludir la realidad.

6.2.3. Personajes secundarios

Los demás personajes que actúan en la obra los considero secundarios, ya que el papel que desempeñan no es tan importante, no tienen tantas intervenciones o actuaciones fundamentales con otros y su presencia en el texto no es imprescindible. Mita, el único personaje femenino en el texto, se nos presenta como amiga íntima de Climando. Ni aquí sin embargo es el motor de la obra¹³¹, antes bien, se ve como un personaje no indispensable para el desarrollo del texto. Al final de la obra, al salir con el viejo en el triciclo, está claro que lo único que le interesa es que ella esté a salvo y que ha salido impune del asesinato, aunque ha participado en ello. Cuando con el viejo recibe los regalos de Apal y de Climando, podemos notar una especie de alianza que han formado los dos. Aunque no haya interactuado tanto con el viejo a lo largo de la obra, advertimos que al marcharse con él, parece contenta y no le preocupa que a sus amigos les haya arrestado la policía. El viejo, por su parte, parece relacionarse en la obra exclusivamente con Climando, con el cual juega un extraño tipo de juegos que siempre acaban hartándole a él. Parece tener alguna consciencia de la sociedad y de la realidad, porque de inmediato se entera de que la policía ha venido a por Climando y Apal. Después están los guardias que intervienen poco, pero cuando vienen, traen violencia y represión. Hablan una lengua extraña que nadie entiende, lo cual quiere demostrar la brecha entre los marginales y la sociedad potente. Sin embargo, su actuación es absurda, porque en vez de vigilar a Apal y a Climando, uno de ellos se entretiene leyendo. Los guardias son la representación explícita de los que tienen poder y los que oprimen a los demás. Son, por tanto, la plasmación del sistema que excluye a los marginales, como son nuestros personajes.

6.3. Alusión a *El triciclo* en *Fando y Lis*

Se habrán advertido algunas diferencias y similitudes entre los personajes de *El triciclo* y de *Fando y Lis*. Lo que sin embargo puede sorprendernos es que al principio del último cuadro

¹³¹ Relacionándola con la señora Tepán en *Pic-Nic*, nos damos cuenta de que ni en *El triciclo* juega la mujer el papel fundamental. Más bien se nos presenta como un personaje típicamente marginal, que al ver posibilidad de hacerse rico no vacila en aprovechar esta oportunidad (no le disuade a Climando de su plan de matar al hombre rico; al final de la obra habla con Apal solamente para que este le dé su chaqueta).

de *Fando y Lis*, Namur, uno de los tres hombres que pretenden llegar a Tar, recuerde unas escenas de *El triciclo*: habla de la escena en la que Mita le dice a Climando que quería suicidarse y él se lo aprueba, y luego rememore el asesinato del hombre rico que les permitió pagar el plazo del triciclo y comprarse unos bocadillos. También Namuro recuerda la llegada de los policías que hablaban una lengua que nadie entendía bien. En realidad, en el último cuadro de *Fando y Lis* no se hacen alusiones solamente a *El triciclo*, sino también a *El cementerio de automóviles*, otra obra teatral de Fernando Arrabal.

6.4. El lenguaje

Si previamente hemos abierto el apartado dedicado al análisis de *El triciclo* arguyendo que se trata de una obra que abarca los rasgos característicos del teatro del absurdo de Fernando Arrabal, el lenguaje de los personajes actuantes en esta obra nos los confirma. Hay principalmente dos tipos del lenguaje disparatado, siendo cada uno bien distinto. En primer lugar, tenemos un lenguaje correcto sintácticamente, es decir, está perfecto si lo analizamos desde el punto de vista sintáctico, pero que sin embargo es ilógico semánticamente. Este lenguaje lo emplea Climando para ejemplificar ciertas cosas o para comprobar un tipo de comportamiento o actitud de sus compañeros. En el primer acto procura ejemplarizar el hecho de que Mita siempre se olvida de todo poniendo un ejemplo que, en realidad, no tiene nada que ver con el olvido de su amiga. Son más bien frases vacías que nos informan de algunas características de otros, no obstante, no ejemplifican lo que Climando quiere comprobar. He aquí un ejemplo de este lenguaje disparatado de Climando, es el momento cuando habla con Mita del suicidio:

CLIMANDO.— [...] Y tú, ¿cómo te vas a suicidar?

MITA.—Se me ha olvidado.

CLIMANDO.—Siempre te olvidas de todo. ¿Te acuerdas de aquel día en que cuando ibas por la calle Menor del brazo de Apal te encontraste con el tranviario y le dijiste «oiga, no se marche, que mañana es mi santo», y entonces el tranviario se marchó carretera adelante sin hacerte caso?¹³²

Vemos que lo que propone Climando como un ejemplo del hecho de que Mita olvida cosas, no tiene que ver con eso, antes bien, es un enunciado descontextualizado. Al mismo tiempo, se nos muestra la absurdidad: a Mita se le ha olvidado la manera de cómo iba a suicidarse.

¹³² ARRABAL, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto* (ed. de Ángel Berenguer), 172.

Asimismo, coexiste en la obra otro lenguaje peculiar y disparatado: el lenguaje de los guardias. Este lenguaje no es disparatado porque sea ilógico por lo que intenta transmitir o porque no tenga contexto, sino porque es ininteligible para los demás personajes. Los únicos capaces de comprenderlo son los propios guardias; Climando y sus compañeros lo perciben como una serie de sonidos que para ellos carecen de sentido, no obstante, logran deducir según la entonación que son palabras teñidas de violencia y represión. Y efectivamente, los guardias hablan poco, sin embargo, lo suficiente para imponer su poder sobre Climando y Apal, que al enfrentarse con este lenguaje indescifrable pronto entienden lo que los guardias procuran decir. Por tanto, a pesar de la ininteligibilidad del habla de los guardias, incluso nosotros, como lectores (o espectadores), podemos entender aproximadamente su función, mientras que una traducción precisa de los enunciados no puede realizarse.

Otro recurso presente aquí es la repetición de frases, una estrategia muy usada y famosa en el teatro del absurdo. Un ejemplo clarísimo se puede hallar en la conversación entre el viejo y Climando, cuando estos dos discuten acerca de las cosas que saben hacer las mujeres:

CLIMANDO.—Y billetes.

VIEJO.—Y billetes.

CLIMANDO.—Y billetes.

VIEJO.—Y billetes.¹³³

Y van repitiendo los billetes hasta que caen al suelo. Otro ejemplo se podría ver en los juegos con los cuales se entretienen Climando y el viejo. En estos juegos no solo que van repitiendo la estructura de la frase, sino que introducen enunciados absurdos y sin sentido. No obstante, Climando y el viejo no parecen percibir la absurdidad de sus juegos discursivos:

VIEJO.—¿No te dará asco de mí?

CLIMANDO.—No, porque para eso llevo botas.

VIEJO.—Pero lo que necesitas para eso es un abrigo de pieles.

CLIMANDO.—Pero tengo, sin embargo, dos tenazas.

VIEJO.—Pero lo que necesitas son dos coliflores.¹³⁴

Paulatinamente, se nos va mostrando la ingenuidad de Climando conforme avanzamos en la trama y, sobre todo, a medida de que nos vamos fijando en el lenguaje infantil empleado

¹³³ *Ibíd.*, 193.

¹³⁴ *Ibíd.*, 218.

por parte de este personaje central de la obra. Por consiguiente, Climando es el personaje cuyos discursos son los más importantes dentro del texto: son los más absurdos, cómicos e ingenuos a la vez. Aunque enfrentado con los guardias, no llega a entender por qué estos han venido, o sea, no es capaz de relacionar el crimen que han cometido con el castigo – la cárcel (la muerte). Su comportamiento se aproxima al comportamiento de un niño que aún no tiene conciencia del mundo circundante y no sabe cómo funciona el sistema de la justicia. Cuando Apal le informa con calma que los van a matar y Climando está confrontado con la realidad y las consecuencias de su crimen que ya no puede impedir, le cuesta comprenderlo como si ya se hubiese olvidado del asesinato de aquel hombre, o, simplemente, como si no lo considerase un delito que se mereciese el castigo. Todo esto lo podemos observar a través del discurso ingenuo, más concretamente, mediante las preguntas y respuestas por parte de Climando.

7. Conclusión

A modo de conclusión, cabe recapitular el trabajo, así como los resultados de los análisis de las obras teatrales que hemos llevado a cabo, para, al final, poder compararlos con la información dada en la parte teórica.

En la primera parte, tal como lo indico en la introducción, me he puesto a definir qué significa el término *absurdo*, qué relación podría establecerse entre lo absurdo utilizado en el teatro del absurdo y lo absurdo existencialista, y qué actitud nueva ante la experiencia humana el existencialismo propone. Se habrá vislumbrado que tanto el existencialismo como el teatro del absurdo gira en torno al sentimiento de la absurdidad humana, no obstante, cada uno reacciona ante él de diferente manera. Mientras que Camus y otros existencialistas procuran solucionar este sentimiento de la angustia provocada por la absurdidad del mundo circundante mediante preguntas y reflexiones, el teatro del absurdo no cuestiona la absurdidad, sino que la acepta tal como es y la utiliza en sus obras. Asimismo, he mencionado a Walter Benjamin cuyo trabajo tal vez podría relacionarse también con la actitud absurda ante el conocimiento humano. Benjamin complementa la concepción kantiana de la experiencia humana (la experiencia racional), con una experiencia irracional, hasta absurda, de ahí que se vincule con la noción del teatro del absurdo. Posteriormente, me he dedicado a marcar las huellas que en el teatro del absurdo dejaron sus predecesores, analizando la tradición del absurdo desde la antigüedad hasta el siglo XX. Se han expuesto los precursores, partiendo de la antigüedad y la tradición del *mimus*, espectáculos en los cuales actuaban payasos incapaces de entender las más simples relaciones lógicas; continuando con la influencia de la literatura onírica que emplea elementos míticos y alegóricos o la comedia muda donde la irracionalidad del mundo se acentúa aún más con la mudez. Como precursores directos del teatro del absurdo se han citado los siguientes: August Strindberg, Franz Kafka y Alfred Jarry, autor de la obra *Ubú rey*.

En el siguiente apartado he revelado brevemente el surgimiento del propio teatro del absurdo, así como he citado a las figuras primordiales de este género, enfocándome en Fernando Arrabal y sus estrategias dramáticas. Asimismo, he introducido a Václav Havel, el máximo representante del teatro del absurdo checo, revelando su punto de vista acerca de esta corriente. Luego me he puesto a determinar las estrategias que utiliza el teatro del absurdo en general, ante todo, me he enfocado en la concepción del lenguaje, el personaje y la acción. Es esencial entender la diferencia en la concepción del personaje por parte del teatro del absurdo y ponerlo en comparación con el teatro tradicional. El teatro del absurdo a menudo introduce personajes carentes de identidad, inestables, y los deshumaniza. Como espectadores/lectores no atinamos

a determinar por qué ahora el personaje reacciona así o por qué pronuncia aquella frase. Habiendo caracterizado estos rasgos generales de una obra del teatro del absurdo, he procedido al propio análisis de las obras dramáticas.

Analizando dos obras de Fernando Arrabal, *Pic-nic* y *El triciclo* hemos podido acceder a numerosos rasgos del teatro del absurdo que se expresan en estos textos. Como ya se ha planteado en la introducción y luego llevado a cabo en la parte práctica del trabajo, hemos centrado el análisis en los rasgos característicos del lenguaje presentes en las obras. El primero, y tal vez el más fundamental y típico para la labor dramática de Fernando Arrabal es el lenguaje ingenuo e infantil de los personajes. Tanto en *Pic-nic* como en *El triciclo*, se pueden advertir varios ejemplos de este lenguaje, en *Pic-nic* cabe señalar el comportamiento infantil del soldado Zapo, que no tiene ninguna idea de por qué está en la guerra y solamente repite mandatos de su general y su padre, luego destaquemos la actitud de la señora Tepán al encontrarse con su hijo en el campo de batalla, al controlarle los ojos, las manos, etc. En *El triciclo*, somos testigos de un crimen que sin embargo Climando no logra relacionar con el castigo. Reacciona con asombro al enfrentarse con los policías, no siendo capaz de entender por qué han venido. Los personajes arrabalianos son como niños metidos en un mundo cuyo sentido ignoran y en el cual no saben orientarse. En *Pic-nic*, Zapo se ve obligado a luchar en una guerra y está atrapado en el mundo bélico al que no pertenece. Aunque piense que podría escapar del ámbito de la guerra, parándola solo al hablarlo con los capitanes, está condenado a la muerte por su ingenuidad y por su comportamiento ilógico. En *El triciclo*, se nos presenta Climando, que tampoco pertenece al mundo en el que vive, no entiende cómo funciona el sistema y está destinado a morir. La muerte es uno de los elementos obsesivos que podemos hallar en las obras dramáticas de Arrabal, parece como si los personajes tuviesen que morir por su conducta y pensamiento.

Volviendo a los distintos tipos de lenguaje presentes en las obras analizadas, hay otro ejemplo peculiar, el lenguaje de los policías, esto es, un habla ininteligible que, efectivamente, para los demás personajes (y para los lectores) resulta incomprensible. Las situaciones absurdas se van amontonando en ambas obras de tal manera, que crean momentos cómicos y trágicos que se entremezclan entre sí. Las situaciones paradójicas y absurdas surgen ante todo porque se emplean diálogos sin sentido o el mecanismo de la repetición (en el caso de *El triciclo*, serían los juegos de palabras entre Climando y viejo, que consisten en repetición de palabras que no tienen nada que ver con la frase que ha dicho anteriormente el otro). En *Pic-nic*, advertimos otro tipo de uso de la repetición, en este caso cabría destacar las historias idénticas de Zapo y Zepo, que responden casi siempre de la misma manera, o la postura del señor Tepán ante el conflicto bélico, que vive en los tiempos pasados en los que había caballos en las guerras.

El lenguaje y las situaciones absurdas van preparando a Arrabal el espacio para denunciar graves problemas de la sociedad (el tema de la guerra, la brecha entre los ricos y los pobres, la opresión, etc.), de ahí que el teatro del absurdo no sea un mero instrumento mediante el cual se nos transmitan frases sin sentido o comportamientos de personajes que nos hacen reír, sino que se trata de un teatro crítico que utiliza el lenguaje como el mecanismo para luchar contra la opresión e incompreensión en el mundo.

Finalizando la conclusión, cabría subrayar que Fernando Arrabal es indudablemente un autor que logró que sus obras fuesen universales y contuviesen elementos absurdos, cómicos y trágicos. Además, consigue crear un estilo muy insólito y peculiar, y su lenguaje infantil y absurdo adquiere una carga impactante que se puede notar en cada línea de su texto. De ahí que esté convencido de que se merecería mucha más atención en el contexto del teatro del absurdo, al lado de autores como Ionesco, Beckett o Adamov.

8. Bibliografía y recursos electrónicos

Bibliografía

ARRABAL, Fernando: *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto* (ed. de Ángel Berenguer), Madrid: Cátedra, 1991.

ARRABAL, Fernando: *Trojkolka, Fando a Lis, Cintorín aut* (trad. de Valér Mikula y Vladimír Oleríny), Bratislava: Tália-press, 1993.

CAMUS, Albert: *Mýtus o Sisyfovi* (trad. de Dagmar Steinová), Praha: Svoboda, 1995.

ESSLIN, Martin: *The theatre of the absurd*, Harmondsworth: Penguin, 1968.

GAJDOŠ, Július: «Mezi absurditou a postmodernou (... v deleuzovských reflexiách)», en *Theatralia*, Brno: Masarykova univerzita, 2002.

Gran diccionario esencial de la lengua española (dirección por Aquilino Sánchez Pérez), Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1996.

HAVEL, Václav: *Václav Havel o divadle* (ed. de Anna Freimanová), Praha: Knihovna Václava Havla, 2012.

MIHURA, Miguel: *Tres sombreros de copa* (ed. de Jorge Rodríguez Padrón), Madrid: Cátedra, 1992.

Nuevo diccionario de la lengua española (dirección por Sergio Sánchez Cerezo), Madrid: Santillana, 2001.

TRTÍLEK, Pavel: *Specifika francouzského absurdního divadla*, Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011.

VELTRUSKÝ, Jiří: *An Approach to the Semiotics of Theatre* (trad. de Jarmila F. Veltrusky), Brno: Masaryk University; Prague: Prague Linguistic Circle, 2012.

Recursos electrónicos

ABBAS MOHAMMAD, Khaled: «Análisis de Fando y Lis, una Obra del Teatro del Absurdo de Fernando Arrabal», *Journal of King Saud University – Languages and Translation*, t. 25, Riad: King Saud University, 2013,
<<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2210831913000027>>, [consulta: 13/04/2017].

ANDERSON, Farris: «El metateatro de Miguel Mihura: Tres sombreros de copa», Seattle: University of Washington, 2013,
<<http://hosting01.uc3m.es/Erevistas/index.php/SEM/article/download/1779/828>>, [consulta: 17/04/2017].

BENJAMIN, Walter: *Sobre el programa de la filosofía venidera*,
<<https://es.scribd.com/doc/9709138/Ensayos-Varios-Walter-Benjamin>>, [consulta: 05/06/2017].

CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo*, Madrid: Alianza, 1951; Buenos Aires: Editorial Losada, 1953; París: Editions Gallimard, 1951,
<http://www.correocpc.cl/sitio/doc/el_mito_de_sisifo.pdf>, [consulta: 03/04/2017].

Diccionario de la lengua española [en línea], Madrid: Real Academia Española, 2016, <<http://dle.rae.es/?id=0DERMh7>>, [consulta: 29/03/2017].

Definición de absurdo, <<http://definicion.de/absurdo/>>, [consulta: 29/03/2017].

El teatro de Fernando Arrabal, <<http://www.spanisharts.com/books/literature/tarrabal.htm>>, [consulta: 12/04/2017].

JUST, Vladimír: *Rozbor díla: Zahradní slavnost (V.Havel)*,
<<https://www.youtube.com/watch?v=7pfLNc7n4rs>>, [consulta: 22/04/2017].

KARÁSKOVÁ, Alžběta: *Absurdní divadlo Václava Havla*, Brno: Masarykova Univerzita, 2010,
<https://is.muni.cz/th/262276/ff_b/Bakalarska_prace.pdf>, [consulta: 21/04/2017].

ÑUÑEZ RAMOS, Rafael: «El teatro absurdo como subgénero dramático», *Archivum: Revista de la Facultad de Filología de la Universidad de la Rioja*, t. 31-32, Universidad de Oviedo, 1981-1982, <<https://www.unioviado.es/rafanura/Separatas/absurdo.pdf>>, [consulta: 30/03/2017].

PULIDO, Genara: «El diálogo en el marco de la teoría dramática de Fernando Arrabal. El caso de Pic-nic.», en *Escritores españoles exiliados en Francia. Agustín Gómez Arcos*, Granada: Universidad de Granada, 1992.

Teatro del siglo XX: el teatro del absurdo, <<https://arteescenicas.wordpress.com/2010/03/28/teatro-del-siglo-xx-el-teatro-del-absurdo/>>, [consulta: 29/03/2017].

Tres sombreros de copa de Miguel Mihura, <<https://es.slideshare.net/rmalras/tres-sombreros-de-copa-de-miguel-mihura-32399998>>, [consulta: 17/04/2017].

9. Anotace

Autor: Gabriel Kýr

Název katedry a fakulty: Katedra romanistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Název práce: Rasgos del teatro del absurdo en la obra dramática de Fernando Arrabal

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Hromada

Počet znaků: 141 815

Počet stran: 66

Počet použitých zdrojů: 24

Klíčová slova: absurdo, teatro, teatro del absurdo, Fernando Arrabal, Pic-nic, El triciclo, el lenguaje

Charakteristika práce:

Este trabajo de fin de grado pretende acercar al público a las estrategias utilizadas en el teatro del absurdo de Fernando Arrabal, analizando los rasgos concretos de este género de teatro en las obras *Pic-nic* y *El triciclo*. La primera parte del trabajo se enfocará en el estudio teórico del teatro del absurdo (precursores, peculiaridades de las obras absurdas, los máximos representantes, etc.) para que, posteriormente, pueda realizarse el propio análisis de las obras escogidas, en las cuales se mostrarán las características del teatro del absurdo.

10. Annotation

Author: Gabriel Kýr

Department and faculty: Department of Romance Languages, Faculty of Philosophy, Palacký University in Olomouc

Title of the thesis: Characteristics of the theatre of the absurd in Fernando Arrabal's drama

Thesis tutor: Mgr. Jakub Hromada

Number of characters: 141 815

Number of pages: 66

Number of sources: 24

Keywords: absurd, theatre, theatre of the absurd, Fernando Arrabal, Pic-nic, El triciclo, language

Annotation:

This work intends to introduce the public to the strategies used in the theatre of the absurd of Fernando Arrabal, analysing the characteristics of this genre of theatre in the plays *Pic-nic* and *El triciclo*. The first part of the thesis is focused on theoretical study of the theatre of the absurd (the predecessors, peculiarities of the absurd plays, maximum representatives, etc.), so that the analysis of the chosen plays, where the characteristics of the theatre of the absurd will be exposed, may be realised later on.