

«Dios ha muerto».

El nacimiento de la nueva tragedia en Maeterlinck, Beckett y Fosse.

Trabajo de Fin de Estudios de Joel Hernández Martín.

Especialidad de Interpretación.

Tutora: Isabel

Delgado. Santa Cruz

de Tenerife, 2018

A Esther Terrón.

Por cada sonrisa.

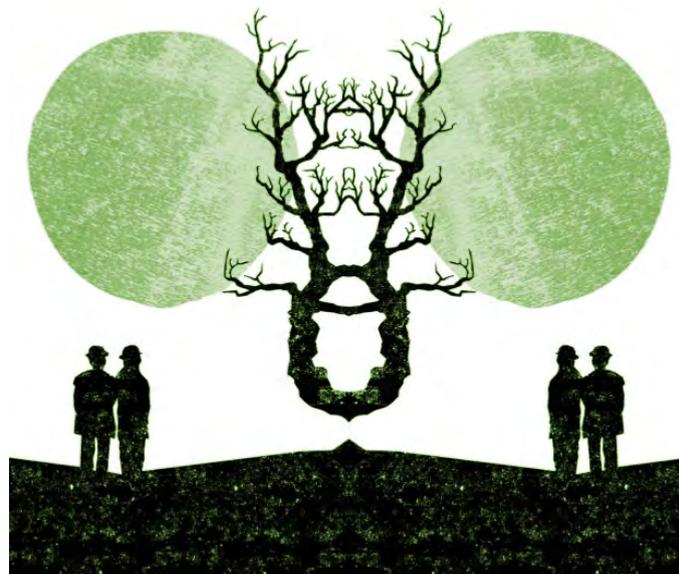
por cada idea.

Resumen. ¿Es posible considerar una pieza dramática como *trágica* en un mundo sin Dios? Tras las aportaciones filosóficas de Nietzsche, el teatro toma un rumbo novedoso. Autores como Maeterlinck o Beckett ofrecen las claves para lo que podría ser considerada *la nueva tragedia*. Este nuevo enfoque se basa en unos pilares diferentes a los de Esquilo, Sófocles o Eurípides; pero mantiene respecto a ellos la esencia trágica del ser humano. Con la obra de Jon Fosse, se acercarán dichas tentativas a la actualidad y se esclarecerán los fundamentos principales de la tragedia contemporánea.

Abstract. Is it possible to consider a play as a tragedy in a world with no God? After Nietzsche's philosophical works, the theater takes a different course. For instance, dramatists such as Maeterlinck or Beckett provide the keys to what could be considered "the new tragedy". This new approach on the tragic theater is based on different pillars than the plays written by Aeschylus, Sophocles or Euripides; but it keeps the tragic essence that they all have. Through Jon Fosse's works, these dramatic temptations will be taken to contemporaneity and the foundations of contemporary tragedy will be clarified.

Palabras clave: tragedia, Dios, Nietzsche, Maeterlinck, Beckett, Fosse, contemporáneo.

Key words: tragedy, God, Nietzsche, Maeterlinck, Beckett, Fosse, contemporary.



Índice

Introducción

Capítulo 1. El teatro trágico en un mundo sin Dios. Marco filosófico

- 1.1 «Dios ha muerto»
- 1.2 Arte y lenguaje *post mortem*
- 1.3 El sentido de la tragedia

Capítulo 2. Las raíces de una nueva tragedia: *Los ciegos* (1890).

- 2.1 El cadáver de Dios.
- 2.2 Orfandad y proximidad
- 2.3 Silencio, estatismo y espera

Capítulo 3. El desarrollo de un nuevo modelo: *Esperando a Godot* (1953)

- 3.1 «*Rien à faire*». La conciencia existencialista
- 3.2 Parálisis verbal, temporal y actancial
- 3.3 Dios y muerte

Capítulo 4. Consagración de un nuevo modelo trágico: *Yo soy el viento* (2007)

- 4.1 La contemporaneidad oscura
- 4.2 «Las palabras pesan»
- 4.3 El suicidio del *hombre loco*.

Capítulo 5. Propuesta de un modelo de análisis para las tragedias contemporáneas

Conclusiones

Bibliografía

Introducción.

El presente estudio se articulará en torno a la búsqueda de una escritura trágica contemporánea. Muchos son los filósofos y teóricos que han sentenciado la desaparición de la tragedia después de las aportaciones helénicas. Este proyecto, no obstante, se propone discutir dichas teorías, planteando que la dramaturgia trágica no desaparece, sino que cambia de paradigma a finales del siglo XIX y que se prolonga hasta nuestros días. En este sentido, la investigación se centrará en explorar la evolución de la que puede ser considerada la *nueva tragedia*. El proceso planteado resulta de gran interés, ya que, de esta manera, se colabora en el ennoblecimiento crítico de este género en los estudios dramáticos y se acerca a la práctica escénica el teatro trágico, que comúnmente se suele relacionar con algo antiguo, alejado y ajeno.

Para llevar a cabo este trabajo, se partirá de la muerte de Dios planteada por Nietzsche a finales del siglo XIX como detonante esencial de una nueva tragedia completamente distinta en su forma a la formulada anteriormente, pero equiparable en su núcleo más puro a las grandes composiciones de Eurípides o Sófocles. En un mundo sin Dios, nace en el hombre un sentimiento existencialista de orfandad y surge el concepto del nihilismo. Algunos dramaturgos fueron capaces de trasladar esta filosofía incipiente a su obra dramática. Surgió así un teatro con personajes perdidos, desorientados y que apenas balbucean sobre sus conflictos internos en un ejemplo paradigmático de drama estático que encuentra sus raíces en obras como *Los ciegos*, de Maeterlinck (1890), su desarrollo en *Esperando a Godot*, de Beckett (1952) y su consagración en piezas como *Yo soy el viento*, de Fosse (2007).

Siguiendo esta línea, se pretende demostrar el renacer progresivo de la tragedia en estos tres autores después de haber aceptado la muerte de Dios. La metodología empleada consistirá en plantear los factores que vinculan la filosofía de Nietzsche con la concepción de una nueva tragedia, así como comentar las influencias esenciales de otros autores como Wittgenstein, Pavis o Pinkler. A continuación, se realizará un estudio crítico de los textos teatrales expuestos anteriormente. El análisis se enfocará en el estatismo y el nihilismo de sus propuestas escénicas como resultado de un profundo existencialismo que impera en la sociedad contemporánea. Se relacionará la escritura de estos dramaturgos con el espíritu trágico debido a que concebiremos a sus personajes como los emisores de un lamento perpetuo, de un grito desesperado de seres que no entienden el mundo en el que viven y que no se encuentran a sí mismos entre los pliegues oscuros de la existencia.

El proyecto tratará de encontrar las claves básicas de la escritura trágica contemporánea en la disección de estos autores y sus influencias. Muchos son los dramaturgos cuyas obras podrían ser consideradas como tentativas trágicas desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Sin embargo, este trabajo se ha centrado en autores separados aproximadamente por un intervalo temporal de medio siglo con el fin de abarcar un marco cronológico amplio que permita obtener resultados relevantes. Una vez analizados los textos seleccionados, se propondrá un modelo de análisis para la nueva tragedia basado en las conclusiones del estudio.

Este proyecto puede aportar a los estudios teatrales una perspectiva novedosa sobre lo trágico y una nueva guía para abarcar los textos trágicos contemporáneos. Asimismo, se expondrá un punto de vista original sobre autores que hasta ahora se han considerado innovadores y visionarios, pero a los que no se les ha reconocido su labor como continuadores de la incesante tradición trágica en la práctica dramática universal.

Capítulo 1. El teatro trágico en un mundo sin Dios. Marco filosófico

1.1 «Dios ha muerto»

«Lo más sagrado y poderoso que hasta ahora poseía el mundo sangra bajo nuestros cuchillos»

F. Nietzsche. *Así habló Zaratustra*.

La muerte de Dios supuso una desestabilización moral y filosófica sin precedentes en la sociedad de finales del siglo XIX y principios del XX. Aún hoy, los escritos sobre este tema resultan transgresores y sorprendentes, pues las ideas sobre las que se sustentaba el mundo –tal y como se había concebido desde la Alta Edad Media– fueron derruidas de un mazazo. El artífice de este golpe a la concepción medieval-cristiana del cosmos fue Friedrich Nietzsche, quien decidió acabar con los valores propuestos por el cristianismo al considerarlos nocivos para el desarrollo íntegro de la moral humana. Nietzsche describió en el párrafo 125 de *La gaya ciencia* el desequilibrio de la humanidad ante la muerte de Dios mediante un breve relato: a plena luz del día, un hombre loco que es invidente enciende farolas mientras grita desesperadamente: «¡Busco a Dios! [...] ¿Dónde está Dios?» (Nietzsche, 2001: 254). Este estado de inquietud en el hombre que descubre la ausencia de Dios es descrito magistralmente por la teórica Paulina Rivero Weber:

El hombre loco está desquiciado por la muerte de Dios, al grado de que lo busca incluso cuando sabe que está muerto. La oscuridad en que ha quedado sumergido es tal, que ni la luz del día lo ilumina y por eso tiene que encender farolas a plena luz para buscar a Dios. Al hombre loco, según él mismo lo expone, lo ha enloquecido el hecho de ser un asesino de Dios; porque no se trata de que Dios haya muerto, sino de que nosotros lo hemos asesinado. En nuestra ansia por saber, en nuestra sed de verdad, hemos encontrado que la verdad es que ese Dios ya no puede tener el lugar de un valor absoluto ni ser una explicación para todas nuestras dudas, como era antaño. (2004: 9)

En este párrafo se encuentran muchas de las claves esenciales para comprender el cambio de paradigma que experimentó el pensamiento occidental decimonónico. El hombre de fin de siglo no enloquece por el descubrimiento de la muerte de Dios, sino por la revelación de que ha sido él mismo el autor de su asesinato. El avance científico y el triunfo del racionalismo y el empirismo hicieron desangrar a la idea de Dios como explicación del mundo. Evidentemente, comprender esto supuso destruir toda la base sobre la que las altas esferas se habían esforzado en construir el pensamiento colectivo. No es de extrañar, por lo tanto, que el prototipo de hombre de esta época sea un *hombre loco*, como expone Nietzsche en sus escritos. La humanidad queda desamparada, ciega, desequilibrada y en una desesperada búsqueda de algo que sabe que no existe.

Según Rivero Weber, la idea de Dios, de alguna manera, funcionaba como una fórmula matemática para la mente humana. Era un valor total y absoluto con el que el hombre medía todo lo que sucedía a su alrededor. Es lícito afirmar que dicha idea formaba parte de un esquema mental newtoniano en el que todo quedaba ordenado bajo el influjo de un orden moral divino y en el que a cada causa le correspondía un efecto de acuerdo a la ley cristiana. Con la muerte de esta fórmula, el hombre carece de parámetros claros con los que actuar o con los que enfrentarse al mundo y queda a la deriva, náufrago entre los vaivenes de su propia existencia. Muchos autores relacionan este estado de vacío con el concepto del nihilismo. En el caso de Rivero Weber, afirma que «esto [...] revela el nihilismo inherente a la muerte de Dios: sin un absoluto que nos guíe, parece que nos quedamos en la noche más oscura, con las manos vacías, sin valores sobre los cuales sustentar y comprender nuestra existencia» (2004: 11).

Una vez declarada la muerte del sistema de pensamiento que proponía la filosofía cristiana, el hombre adquiere la conciencia de que sus propias creaciones no están influenciadas por la eternidad divina. Por lo tanto, se establece la idea de que todo lo humano está destinado a perecer. Así, el mundo pasa a estar en manos de leyes

hechas por hombres y mujeres que son, como ellos mismos, perecederas. Todo está sujeto a cambios y el concepto de la eternidad se desvanece. Esto desvela una realidad inestable, en la que no hay nada fijo y en la que el nuevo hombre avanza a tientas, ya que el mundo puede transmutarse de un momento a otro. El universo que descubre el hombre de finales del XIX es incómodo e inseguro, pero en él existe la posibilidad de crear unos valores propios, pues, con su muerte, Dios otorga a la humanidad el poder de legislar sobre el mundo. Nietzsche propone entonces que la humanidad deje atrás la moral impuesta desde hace siglos y que comience a construir una red de valores nuevos y mejorados, que busquen por encima de todo la felicidad y el bienestar y que se alejen de los fundamentos de sufrimiento y culpabilidad sobre los que se construye el pensamiento cristiano.

En síntesis, el filósofo alemán propone que el ser humano busque y construya valores que aspiren hacia la vitalidad en un nuevo mundo en el que él mismo es quien tiene el máximo poder moral. De este modo lo expresa en *La gaya ciencia*: «cuántas cosas, una vez socavada esa fe, tendrán que desmoronarse por estar fundamentadas sobre ella [...], por ejemplo, toda nuestra moral europea. [...] Los filósofos [...] al enterarnos de que ha muerto el viejo Dios, nos sentimos como iluminados por una aurora nueva; con el corazón henchido de gratitud, maravilla, presentimiento y expectación – por fin el horizonte nos parece otra vez libre» (Nietzsche, 2001: 254). En otras palabras, «asistimos al inicio de una nueva era; somos nosotros los primeros en tener conciencia de ser creadores de nuestro bien y de nuestro mal, por lo cual no tenemos por qué seguir los valores impuestos por milenios; podemos cambiarlos y mejorarlos» (Rivero, 2004: 14).

Todo este cambio ideológico influyó, como se ha expuesto anteriormente, en la conducta del hombre de principios del XX y en su relación con el mundo. La filosofía relaciona el comportamiento humano de este tiempo con el de un hombre loco, desorientado, fragmentado y vacío. Esta concepción de la humanidad se vio reflejada rápidamente en la escritura dramática. Los nuevos personajes también se vieron afectados por el nihilismo de la orfandad de Dios. Siguiendo a Hernández Garrido (2009), estos se caracterizan por una rebelión individualista. De esta manera, se reivindican los conflictos personales en los que el personaje queda definido mediante su lucha incesante contra algo que lo oprime (una categoría social, un modelo de pensamiento, un mundo en crisis, etc.). Asimismo, los personajes a partir de este tiempo se tornan contradictorios, inverosímiles, se niegan a sí mismos y están llenos de paradojas. En conclusión, en un mundo fragmentado y sumergido en una crisis de ideales, los individuos dramáticos son el reflejo mismo de la inestabilidad.

1.2 Arte y lenguaje *post mortem*

Las manifestaciones artísticas son siempre el reflejo de la ebullición de una relación de ideas que surgen en un momento histórico concreto. En este sentido, la gran mayoría del arte griego de la Edad Antigua es una refracción de la producción mítica que recogen Homero y Hesíodo en sus escritos. Todo lo que reproducen los griegos en su escultura, en su arquitectura y en su teatro se encuentra en estrecha relación con las historias de *La Iliada*, *La Odisea* o *La Teogonía*. De la misma manera, los escritores trágicos romanos como Séneca y los arquitectos y artistas de todo el imperio también bebían de un politeísta manantial mítico. En la Edad Media, por otro lado, el arte se vinculó totalmente a la mitología cristiana, sus historias y sus personajes. Desde las construcciones urbanas hasta las producciones dramáticas como los misterios y los autos sacramentales, todo se encontraba impregnado por los dogmas de fe del cristianismo. Continuando con esta relación, el presente estudio pretende ejemplificar cómo una parte del arte dramático del siglo XX se hizo eco de la muerte de Dios promulgada por Nietzsche y cómo la filosofía de este autor fue indispensable para entender el cambio que experimentaron las producciones dramáticas a partir de finales del siglo XIX y hasta nuestros días. Siguiendo a Leandro Pinkler, quien

sostiene que «gran parte de la literatura del siglo XX está transida de este sentimiento —el nihilismo— anticipado por Nietzsche» (2005: 74), es lícito afirmar que, para dramaturgos como Maeterlinck o Beckett, el pensamiento de este filósofo supuso una influencia similar a la que recibió Sófocles de la mitología griega del ciclo tebano.

En definitiva, los escritos nietzscheanos abonan el terreno para la irrupción de una literatura dramática filosófica que devuelve a los escenarios el sentido trágico de la existencia humana, el espíritu griego más puro o, en otras palabras, el espíritu de Dionisio. No hay que olvidar que el autor alemán publicó un extenso ensayo ocupándose del declive de la tragedia ática titulado *El nacimiento de la tragedia* (2000) en el que alaba la esencia del dios Dionisio por encima del sentimiento relacionado a lo apolíneo (el canon, el orden, la perfección...). El filósofo planteó esta cuestión, por lo tanto, desde sus primeras publicaciones. Es curioso cómo analizó las causas de la muerte de la tragedia sin conocer que sus pensamientos posteriores serían el trampolín definitivo para un nuevo sentido trágico en la literatura contemporánea. En palabras de Pinkler:

Resulta ineludible una mención del así llamado retorno de Dioniso, (o de lo trágico, o de lo sagrado griego) en la actualidad. Hay que recordar que la presencia de Dioniso en Nietzsche es continuación de las concepciones del Romanticismo alemán, en particular del poeta Hölderlin y su anuncio del dios venidero. [...] Todas estas sugestivas expresiones rociadas con el embriagador vino dionisiaco de las citas nietzscheanas han configurado la base de una literatura filosófica posmoderna de “regreso de lo trágico o de lo divino griego” [...] que de manera autorreferencial anuncia un albor de una sacralidad tan polimorfa como vacua. (2005: 75-76)

El lenguaje también se hizo eco de esta renovación filosófica. Autores como Wittgenstein o Trancón, cuyos escritos serán analizados posteriormente en este estudio, afirmaron la llegada de una *crisis del lenguaje* paralela a la crisis existencial que inició Nietzsche. Este fenómeno afectó directamente al diálogo teatral. El lenguaje comenzó a deconstruirse y se llegó a la conclusión de que las palabras eran incapaces de abarcar las grandes ideas humanas, de manera que había que experimentar con ellas para conseguir el máximo nivel expresivo. La renovación lingüística que comenzaron estos autores a principios del siglo XX se ha prolongado hasta la actualidad y ha evolucionado progresivamente hasta eliminar el plano textual de su situación de privilegio frente al resto de lenguajes escénicos. En muchas de las propuestas dramáticas actuales, el diálogo se encuentra despersonalizado y fragmentado y dicha evolución se advierte claramente en los textos que serán objeto de análisis en este trabajo

1.3 El sentido de la tragedia

«Todo lo trágico se basa en el contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece, lo trágico se esfuma». Goethe. Carta al Canciller Von Müller en 1824.

Al igual que gran parte del pensamiento de Nietzsche tiene raíz en las inquietudes románticas, el debate filosófico sobre el sentido de la tragedia comenzó a gestarse entre los autores alemanes del siglo XVII. Johann Wolfgang von Goethe fue uno de los pensadores que más escribió acerca de este debate. En la cita que encabeza este apartado, el poeta alemán aporta dos cuestiones fundamentales para la comprensión de la tragedia: el contraste y la ausencia de salida. El contraste podría ser entendido como la confrontación entre dos fuerzas antagónicas del drama. Esta definición coincide con la que aporta Pavis (1984, s.v. *conflicto*). Por lo tanto, una de las condiciones fundamentales para la existencia de la tragedia es la aparición de un conflicto. La ausencia de salida, por otro lado, se entiende como la incapacidad de resolución de dicho conflicto. Esta falta de soluciones en la tragedia clásica comúnmente desemboca en la muerte del héroe o de alguno de los personajes de la pieza. La muerte como única resolución continuó siendo el desenlace más recurrido en el drama romántico. En los textos más contemporáneos, no obstante, la muerte no tiene necesariamente por qué ser física. Puede existir un estado de finitud equivalente que refuerce del mismo modo lo irresoluble del conflicto. Lucía de la Maza comenta:

Tanto *Esperando a Godot* como *Final de Partida* terminan en tablas, en un punto cero, en el mismo lugar donde comienzan. Ningún gesto realizado por los personajes es capaz de sacarlos de su inmovilidad y, al igual que Edipo, que se saca los ojos, lo que hagan no solucionará el conflicto en el que se ven sumergidos. [...] Si bien la muerte no es física, el destierro, la prisión del propio desgano, o la imposibilidad de salir de un lugar, equivaldría a la muerte de Antígona o Yocasta. (Maza, 2008: 13-14)

Otros teóricos como Spregelburd (2006) o Barker (2006) añaden la catástrofe como otro de los elementos fundamentales para aceptar que una pieza sea trágica. Se puede definir catástrofe como un hecho desdichado producido por la mano humana o por la naturaleza que altera el orden normal de las cosas. En el teatro clásico, las catástrofes se generaban siguiendo un esquema de causa-efecto newtoniano, es decir, a cada efecto le precedía una causa concreta. En este sentido, el público comprende a la perfección las acciones de los héroes que le llevan hasta la catástrofe. Un ejemplo paradigmático de este esquema es *Edipo Rey*, pieza en la que el espectador va conociendo paulatinamente los hechos que posteriormente –y tras una magistral anagnórisis– llevarán al héroe a su final trágico. En el teatro contemporáneo, por el contrario, el orden newtoniano se rompe, acercando el teatro a la teoría del todo o teoría del caos. Según esta teoría, todo se rige por un orden más complejo, cercano al azar o al desorden. En este modelo de pensamiento, se advierten los efectos de las acciones, pero no las causas. El espectador presencia un mundo catastrófico, en declive y caótico; sin embargo, no tiene la información necesaria para construir en su mente un esquema simple que le haga comprender qué ha llevado a los personajes hasta ese punto. Esto produce entre el público un sentimiento de incomodidad o una reacción activa de inquietud, sentimientos que persigue el teatro más actual. Según Mamet, «La influencia de la cultura judeocristiana en el mundo occidental ha hecho reinar la concepción lineal del tiempo (inicio, nudo, desenlace), lo cual condiciona nuestra construcción mental de hechos, haciendo imposible concebir la aleatoriedad» (2001: 104).

Con la muerte de Dios se pretende poner fin también a un modo lineal de comprender el mundo. Por lo tanto, se busca en el teatro una catástrofe no solo temática sino también formal. Esto implica que el caos o la teoría de la totalidad irrumpa en las propuestas dramáticas más contemporáneas, en las que cada vez es más difícil encontrar un inicio, un nudo o un desenlace claramente diferenciados. De hecho, hay autores como Rafael Spregelburd (2006), anteriormente mencionado, que sueñan con la composición de una pieza teatral que sea únicamente nudo. En este sentido, la irrupción de la catástrofe en todos los aspectos del arte dramático tiene como consecuencia la prevalencia de una dramaturgia discursiva sobre una dramaturgia *fabular*. Para comprender esta doble vertiente de la escritura dramática es necesario diferenciar la historia del discurso. La historia o fábula, por un lado, es la cadena de acciones y de hechos que se suceden en la pieza y que la hacen avanzar. En las piezas clásicas, la fábula es uno de los elementos compositivos más importantes. El discurso, por otro lado, es el punto de vista del autor sobre los hechos de la pieza. En las propuestas contemporáneas, el discurso ideológico ha ido ganando terreno a la fábula, de manera que en muchas piezas la historia está apenas esbozada y es un simple soporte para el discurso filosófico del dramaturgo.

Pavis (2006) va más allá de la catástrofe y añade el concepto de calamidad, que no es otra cosa que una catástrofe prolongada en el tiempo. Mientras que el primer concepto es un hecho desdichado concreto, la calamidad se entiende como una catástrofe permanente en la que se ha perdido toda esperanza de salvación. Muchas piezas escritas en los últimos cincuenta años se encuentran ambientadas en una situación de calamidad absoluta y sus personajes son seres anegados por la ausencia de esperanza en sus vidas. Viven, pues, en un estado total de nihilismo. *Ribera despojada* (1987), de Müller, sería un claro ejemplo de esa situación de calamidad de la que habla Pavis, ya que describe un paisaje absolutamente derruido, adverso y del que emana un aire colosal de desdicha y destrucción. La calamidad del universo dramático de esta pieza se basa en una ambientación delimitada por elementos escatológicos, naturaleza muerta o restos de basura, como se advierte en el siguiente fragmento:

Lago cerca de Straussberg, Ribera despojada, huella de argonautas
de frentes achatadas.
Restos de cañas. Ramas
muertas.
ESTE ARBOL NO CRECERÁ POR ENCIMA DE MÍ.
Peces muertos.
Brillan en el fango cajas de galletas, montones de
mierda, CONDONES.
Las compresas rotas. La sangre de las mujeres
de la Cólquide. PERO TEN CUIDADO, ¿SÍ?
SÍ SÍ SÍ SÍ. (Müller, 1987: 54) .

Teóricos más conservadores como Steiner (2012) niegan toda posibilidad de que exista una tragedia más allá de la clásica al considerar que el hombre moderno se encuentra demasiado alejado del griego. Muerto el espíritu griego y su visión del mundo, Steiner no concibe nada de lo escrito posteriormente como trágico, sino como dramático. Este posicionamiento considera la tragedia, pues, como algo meramente formal, estanco e inamovible. El presente estudio, sin embargo, pretende demostrar que el espíritu trágico va más allá de una estructura dramática concreta. El renacer de la tragedia contemporánea no pasa por la recuperación de la forma de escritura clásica. De hecho, utiliza una escritura totalmente innovadora cercana a la catástrofe y al caos. El renacer trágico actual se articula en torno a ciertos rasgos comunes de escritores desde Esquilo hasta Maeterlinck, Sarah Kane, Müller, Beckett o Jon Fosse. Dichos rasgos serían, entre otros, el enfrentamiento del hombre ante un gran conflicto, la imposibilidad de resolverlo y la aparición de la catástrofe y la calamidad. Es evidente que, a lo largo de la historia, los momentos en los que surgen tentativas trágicas son aquellos en los que se suceden cambios sociales drásticos y bruscos. El siglo XX y las primeras décadas del XXI son, sin lugar a dudas, un ejemplo ideal de un período histórico convulso y cambiante y, por lo tanto, resultan el terreno ideal para el nacimiento de una nueva forma de tragedia.

Capítulo 2. Las raíces de una nueva tragedia: *Los ciegos* (1890)

Los ciegos es una pieza del dramaturgo belga Maurice Maeterlinck que fue escrita en 1890 y representada por primera vez en el *Théâtre d'Art* de París en diciembre de 1891 con puesta en escena de Paul Fort y Lugné-Poe. Se encuentra incluida en la categoría de teatro de la muerte, drama estático o tragedia cotidiana; ámbitos profundamente explorados por su autor en la primera época de su producción dramática. *Los ciegos* es, probablemente, una de las primeras obras teatrales en las que se advierte con gran claridad la influencia de la filosofía de Nietzsche y la voluntad de buscar la esencia trágica en un mundo regido por unos nuevos paradigmas.

Maeterlinck se ocupó de la cuestión trágica en el ensayo *El tesoro de los humildes* (1935), en el que recogió todas sus impresiones sobre el teatro de su época. En el capítulo «Lo trágico cotidiano», analizó las características que, según su parecer, deben compartir las nuevas tragedias. Toda su teoría se articula en torno a la idea de que la tragedia cotidiana es más profunda, real y acorde al ser humano que la tragedia de las grandes hazañas. Considera que la vida de la mayoría de hombres y mujeres se encuentra alejada de la sangre, los asesinatos y las barbaridades y defiende el simple hecho de vivir como esencia puramente trágica. En otras palabras, el autor opina que la vida cotidiana es una tragedia y que los hombres y mujeres son sus héroes y heroínas. Estas ideas beben directamente del existencialismo iniciado por Schopenhauer y del que son continuadores muchos pensadores de finales del XIX y principios del XX, como Nietzsche o Heidegger. En definitiva, Maeterlinck propone alejar el concepto trágico de las grandes hazañas bélicas y acercarlo a la vida del día a día de las personas de a pie, cuyas lágrimas «se han tornado silenciosas, invisibles y casi espirituales» (Maeterlinck, 1935: 67).

Además, el autor reivindica el estatismo de su teatro como herencia del espíritu trágico griego, ya que muchas de las obras escritas por Esquilo eran *tragedias inmóviles* en las que toda la acción se situaba en una misma localización y poco ocurría, pues todo era narrado. En este sentido, en su teatro prevalece la acción psicológica sobre la acción material. Asimismo, señala la calamidad como la marca que identifica el teatro nuevo y añade que la tragedia de su tiempo «no se detiene ya en los efectos de la desgracia, sino en la desgracia misma. [...] Ha dado un paso del lado del misterio para mirar de frente los terrores de la vida» (Maeterlinck, 1935: 74).

Szondi analiza la producción juvenil de Maeterlinck y concluye que el autor aporta a las artes escénicas una traducción dramática del existencialismo filosófico finisecular. Con respecto a este aspecto añade:

Si la tragedia griega había mostrado al protagonista en trágica pugna con el destino [...] aquí se tratará exclusivamente de captar el momento en el que el hombre se ve sorprendido en su indefensión por el destino. [...] Desde su perspectiva [la de Maeterlinck], el destino del hombre viene representado lisa y llanamente por la propia muerte. [...] El hombre permanece pasivamente estancado en su situación hasta que advierte la presencia de la muerte. (Szondi, 1994: 60)

En síntesis, en la obra de Maeterlinck se advierte una tentativa incipiente de retratar la individualidad del *hombre loco* del nuevo mundo y reivindicar su carácter trágico. Por otro lado, en su estilo estático se entrevé el detonante de una superposición de la dramaturgia discursiva sobre la fabular. Además, los conceptos de catástrofe y calamidad causados por la muerte de Dios inundan todas sus primeras producciones dramáticas, como se aprecia con especial nitidez en *Los ciegos*.

2.1 El cadáver de Dios

Los ciegos comienza con una imagen tan simbolista como impactante: doce ciegos esperan en el bosque la llegada de su guía, un viejo sacerdote, que se encuentra muerto en el centro de la escena sin que nadie lo haya percibido. Esto guarda muchísimos vínculos con la muerte de Dios promulgada por Nietzsche, ya que se representa a la humanidad invidente ante la muerte de su guía espiritual, que yace sin vida entre la multitud. Maeterlinck retrata, por lo tanto, a hombres y mujeres velando el cadáver de Dios sin que ellos mismos sepan que están siendo partícipes de un duelo trascendental. Todo lo que rodea la escena tiene un carácter fúnebre, como queda claro en este fragmento de la acotación que introduce la obra:

Grandes árboles funerarios, tejos, sauces llorones y cipreses, los cubren con sus fieles sombras. No muy lejos del sacerdote, florece en la noche un grupo de largos y enfermizos asfódelos¹. Está extraordinariamente oscuro, a pesar del claro de luna que se esfuerza, aquí y allá, por romper por un momento las tinieblas del follaje (Maeterlinck, 2009: 109).

Toda esta lúgubre ambientación refuerza la imagen de un duelo paradójico, en el que los dolientes desconocen que están siendo testigos de la muerte de la idea de la providencia. Además, en esta misma acotación, el cadáver simbólico de Dios queda magistralmente descrito. Maeterlinck hace uso de un lenguaje poético y muy cuidado con el fin de ofrecer un retrato certero del cuerpo sin vida del sacerdote:

En el medio, en el fondo de la noche, está sentado un viejo sacerdote envuelto en un amplio abrigo negro. El busto y la cabeza, ligeramente inclinados y mortalmente inmóviles, están apoyados en el tronco de un enorme roble cavernoso. En su rostro, de una extrema lividez como la cera, se entreabren los labios amoratados. Los ojos mudos y fijos ya no miran hacia el lado visible de la eternidad y parecen ensangrentados por las lágrimas y por un sinfín de pesares inmemoriales. Los cabellos blancos, dignos, caen en mechones lacios y escasos sobre su cara. [...] Las manos flacas están juntas sobre los muslos, muy rígidas. (Maeterlinck, 2009: 109).

¹ 'Flores funerarias utilizadas en la Antigua Grecia'.

Es digno de mención que en ningún momento el dramaturgo sentencia las palabras «el sacerdote está muerto». Siguiendo la estética simbolista del teatro de su tiempo, Maeterlinck se limita a evocar una imagen lírica y minuciosa de su cadáver para dictaminar la muerte del guía espiritual.

El impacto de esta escena fúnebre nada más empezar la obra adelanta su carácter rupturista. Desde el comienzo, todos los elementos escénicos exhalan el frío aliento de la muerte: un antiguo bosque septentrional, robles cavernosos, extrema oscuridad, árboles muertos, mantos negros, cipreses, asfódelos y un pálido y escalofriante cadáver. No obstante, la carga simbólica de la primera escena va más allá, ya que los doce ciegos presentes en el duelo de Dios se encuentran sentados a ambos lados del cadáver sedente del sacerdote. Con seis ciegos a cada lado, la imagen guarda estrechas relaciones con la iconografía de la Última Cena. Una Última Cena, sin embargo, con un aire altamente siniestro y mortífero.

En el ambiente desestructurado y caótico en el que se encuentran los ciegos ante la ausencia de su guía, muchos comentan que ya no lo escuchaban y que no le hacían caso. Además, de muchas de las intervenciones de los ciegos una vez que descubren la muerte de su guía, se puede extraer que ellos mismos son los responsables de que el sacerdote estuviera cada vez más débil y de que haya fallecido. Esto encaja con la idea de que es la propia humanidad la que mata a Dios en su impulso conector, racional y científico. La ciega más vieja dice: «le habéis hecho sufrir demasiado; le habéis hecho morir [...]. Yo le oía suspirar. Perdió el valor» (Maeterlinck, 2009: 130).

Asimismo, los personajes describen al guía como un ser viejo e incapaz. Esta descripción se relaciona con la situación social de finales del siglo XIX, en la que la sociedad se encuentra ante un nivel de avance filosófico y científico tal que le permite prescindir de la ayuda de Dios. En el nuevo mundo, la idea de un ser superior se torna inútil. El primer ciego de nacimiento comenta que el guía «está envejeciendo demasiado. Parece que ni él mismo ve ya [...] No quiere reconocerlo, por miedo a que otro venga a ocupar su lugar entre nosotros [...] Nos haría falta otro guía; él ya no nos escucha y somos demasiados». En esa misma conversación, la joven ciega dice que el sacerdote le comentó que «el reino de los viejos iba a terminar» (Maeterlinck, 2009: 112 y 113, respectivamente). Por lo tanto, en la obra todo anunciaba la caída de un orden moral y su sustitución, en este caso, por el caos y el desconcierto. Hacia el final de la pieza, la aparición del perro es el detonante de la alteración del grupo, ya que hay quienes quieren seguirle como nuevo guía y hay quienes dicen que ya no necesitan que nadie los guíe. Ana González Salvador comenta en una nota al pie de su edición que «la muerte del sacerdote, y su sustitución por un perro como guía, puede evocar aquí la gran ausencia provocada por la llamada muerte de Dios y la nueva, pero limitada libertad del hombre para elegir su camino: dueño de su destino, camina sin embargo a ciegas» (Maeterlinck, 2009: 127).

Siguiendo este punto de análisis, Maeterlinck expresa abiertamente la inutilidad de la religión como único faro para la humanidad en los nuevos tiempos. Los personajes comentan a lo largo de la pieza que ya no es el momento de rezar, que en el futuro ya no saldrán con el sacerdote y que no necesitan a otro guía. Emanan de sus palabras, por lo tanto, la voluntad de retomar las riendas de sus vidas sin necesidad de juicios morales superiores. El grupo de invidentes representa la sociedad que describe Nietzsche en *La gaya ciencia* y *Así habló Zaratustra*, escritos apenas ocho y cinco años antes, respectivamente. En consecuencia, *Los ciegos* es probablemente una de las primeras piezas teatrales abonada por la filosofía nietzscheana. La muerte de Dios, la transmutación de valores y la búsqueda de libertad e independencia del ser humano son temas que comparten ambos autores y que relacionan la dramaturgia simbolista de Maeterlinck con el pensamiento rompedor de Nietzsche.

2.2 Orfandad y proximidad

El estado en el que se muestra al hombre tras la muerte de Dios en *Los ciegos* es en el de orfandad. Los hombres y mujeres han sido abandonados por su guía, su figura parental, y ello los convierte en huérfanos en un mundo sin esperanzas. Esta situación es profundamente trágica, pues los coloca en un punto sin salida alguna. Los invidentes no poseen los medios para salir de ese estado, ya que han estado acostumbrados durante toda su vida a vivir con el sacerdote y a que él les indique el camino. Ahora están solos, pero se tienen los unos a los otros. Comparten una soledad trágica de la que no saben escapar. A pesar de ser doce, la ceguera los aísla e imposibilita una comunicación total entre el grupo:

TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.- ¡No podemos tocarnos!

PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.- Y sin embargo, no estamos muy lejos el uno del otro. (MAETERLINCK, 2009: 111)

EL CIEGO MÁS VIEJO.- Nunca nos hemos visto los unos a los otros. Nos interrogamos y nos respondemos vivimos juntos, siempre estamos juntos, ¡pero no sabemos lo que somos!... Por más que nos toquemos con las dos manos; los ojos saben más que las manos. (Maeterlinck, 2009: 121)

Este aislamiento que enfatiza el carácter trágico de la pieza se ve reforzado por el símbolo de la isla. Ana González Salvador en su edición de *Los ciegos* (2009) relaciona la ambientación de la obra en una pequeña isla con la idea de soledad y con el matiz claustrofóbico del encierro que recorre toda la primera producción del escritor belga. Todo este discurso de la *soledad compartida* y el aislamiento está muy presente en la escritura teatral contemporánea y se encuentra en estrecha relación con los estudios filosóficos del mundo actual y de cómo el hombre se relaciona con este. Su semilla original se encuentra probablemente en obras como esta en las que el ser humano se ve perdido en un mundo extraño y es incapaz de relacionarse enteramente con él mismo y con otros individuos.

Maeterlinck ofrece una alternativa a este sentimiento de orfandad: el refugio en lo humano tras la muerte de Dios. Al igual que Nietzsche, el dramaturgo belga considera que el hombre debe acogerse en la condición humana, construir sus valores y crear un nuevo mundo a su propia medida. Esto entra en estrecha relación con la filosofía de la proximidad de Esquirol (2015), quien defiende el retorno al hogar y la protección en la compañía humana y lo cotidiano para refugiarse del acecho perpetuo del nihilismo. La búsqueda de acogida y de amparo en la proximidad se advierte claramente en la obra de Maeterlinck. Por ejemplo, cuando los ciegos son conscientes de su orfandad, el tercer ciego de nacimiento dice: «aquí, estoy aquí. ¿Estamos todos reunidos? Venid más cerca de mí. ¿Dónde están vuestras manos?» (Maeterlinck, 2009: 131). En definitiva, entre la caótica desorientación ante la muerte del sacerdote, la única esperanza de los ciegos es el refugio en ellos mismos. No obstante, en el desenlace de la pieza esta pequeña solución se mostrará inservible, ya que el nivel de desconcierto y desconocimiento entre los personajes es tal que son incapaces de protegerse de las inclemencias del mundo. No hay salida ni solución posible para alguien que es incapaz de ver su propia realidad.

Cabe destacar, del mismo modo, la manera de abordar los personajes por parte del autor. Se encuentran desprovistos de nombres propios y, por lo tanto, deshumanizados. Tampoco trasciende de dónde son, ni de dónde vienen. Se limitan a ser figuras que deambulan perdidas por la escena, mostrando así su relación con el *hombre loco* del que escribe Nietzsche. Los personajes de esta pieza están únicamente caracterizados por su ceguera. Maeterlinck aprovecha al máximo las connotaciones poéticas que conlleva presentar personajes perdidos e invidentes en la escena. Personajes que, a su vez, son un reflejo de una sociedad incapaz de vivir sin un guía. El autor hace uso de recursos literarios para tratar la ceguera como «yo oía que me miraba», «siento la claridad de la luna sobre mis manos» o «la oigo vivir» (Maeterlinck, 2009: 113, 115 y 128, respectivamente). El único personaje que ve en la pieza es el niño que tiene en brazos una de las ciegas. De esta manera, Maeterlinck añade un faro de esperanza en las nuevas generaciones, que serán las únicas que podrán ver realmente el mundo para ser dueños

de su propio destino. El llanto desesperado del niño en el final de la pieza contribuye al incremento de la tensión trágica y los personajes lo utilizarán como los ojos de todo grupo para saber lo que está ocurriendo, aunque el infante es incapaz, evidentemente, de comunicarse con el resto de ciegos y de darles una solución.

2.3 Silencio, estatismo y espera

Desde el punto de vista filosófico, la muerte de Dios, la orfandad y todos los temas mencionados anteriormente conforman una red discursiva sólida que permite considerar a *Los ciegos* como un antecedente de un teatro trágico contemporáneo. Desde el punto de vista formal, no obstante, uno de los elementos más significativos de la obra es su uso del *silencio*.

Para Maeterlinck, el silencio «es el elemento en que se forman las cosas grandes» y tenía claro que «no se ha de creer que la palabra sirve para las comunicaciones verdaderas entre los seres» (Maeterlinck, 1935: 5). En este sentido, en su obra dramática se aprecia un empleo muy estudiado del silencio. Adelantándose a filósofos como Wittgenstein o Trancón, Maeterlinck introduce el silencio en sus piezas y se replantea la labor comunicativa del lenguaje. Frases repetidas, conversaciones banales o palabras interrumpidas son algunas características básicas de su uso del lenguaje. Aunque este nuevo planteamiento se encuentra aquí en una fase muy incipiente, su desarrollo será tal que el silencio se convertirá en uno de los absolutos protagonistas del teatro del siglo XX. En el final de la obra, este se convierte en la respuesta ante la duda existencial de los ciegos sobre quién los rodea y quién los vigila. Ana González Salvador añade sobre esta cuestión en una nota al pie de su edición: «el silencio como respuesta a la pregunta sobre la identidad del –o de lo– desconocido que acecha es aquí claramente generador de inquietud. Sabemos, sin embargo, que el silencio tiene generalmente un valor positivo puesto que es una noción clave en el pensamiento teórico de Maeterlinck» (Maeterlinck, 2009: 134).

Una vez más, en la obra de este autor se atisba un adelanto de lo que será el teatro europeo en las siguientes décadas. Muchos dramaturgos posteriores comparten la idea de que la palabra es incapaz de expresar en su totalidad las emociones humanas y, por lo tanto, es preciso deconstruirla, interrumpirla o llenar las piezas de silencios activos y colmados de una gran carga emotiva. Este proceso que se inicia con dramaturgos como Maeterlinck, derivará finalmente en el teatro posdramático en el que el plano textual pierde preponderancia y se iguala al plano escénico.

Otra de las características formales que identifica a esta pieza es su estatismo. Los personajes no se mueven del claro del bosque en el que se encuentran sentados y toda la acción dramática transcurre en ese mismo punto. Como se expuso con anterioridad, Maeterlinck consideraba el estatismo como herencia de la dramaturgia trágica griega. Esta inmovilidad facilita que la atención se centre en el discurso de los personajes y no en sus acciones. Siguiendo a Szondi (1994), con este autor se inicia el tránsito del teatro de acción hacia el teatro de situación, lo que significará una de las primeras rupturas entre el teatro clásico y el moderno. Asimismo, cabe destacar que la quietud de sus primeras obras está siempre en relación con la espera. La única acción relevante de los personajes es esperar, en este caso, la llegada del guía que les muestre el camino. La muerte de Dios les ha dejado, por lo tanto, estancados e incapaces de continuar.

PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.- ¡Quedémonos sentados! Esperemos; esperemos- no sabemos la dirección del río, y hay pantanos alrededor del hospicio; esperemos, esperemos... Él volverá; ¡tiene que volver!

EL SEXTO CIEGO.- ¿Alguien sabe por dónde hemos venido? Él nos lo explicó al caminar.

PRIMER CIEGO DE NACIMIENTO.- Yo no puse atención.

EL SEXTO CIEGO.- ¿Alguien lo ha escuchado?

TERCER CIEGO DE NACIMIENTO.- Habrá que escucharlo la próxima vez. (Maeterlinck, 2009: 119)

Nuevamente, Maeterlinck adelanta una de las tendencias escénicas europeas: el teatro de la espera.

Dramaturgos como Chéjov, Beckett, Lorca o Fosse compartirán y desarrollarán durante todo el siglo XX y XXI el estatismo y la espera que propone el autor belga en su primera fase productiva. De esta manera, se reivindica el carácter existencial del ser humano en un hecho tan cotidiano como esperar. Los grandes héroes trágicos ya no tienen que ser semidioses que se enfrentan a un coloso, pueden ser simples hombres o mujeres que se confrontan con el tortuoso acto de la espera.

En definitiva, en su atención al existencialismo tras la muerte de Dios, en su concepción trágica de la vida humana y en sus muchas aportaciones para la escena continental posterior, Maeterlinck demuestra la gran relevancia de su teatro. No es de extrañar, en este sentido, que su obra dramática conforme las profundas raíces de una nueva tragedia.

Capítulo 3. El desarrollo de un nuevo modelo: *Esperando a Godot* (1953)

Esperando a Godot es una obra del dramaturgo irlandés Samuel Beckett escrita hacia 1949 y estrenada en París en 1953. Actualmente es considerada una de las obras maestras del teatro de vanguardia europeo y ha sido objeto de incontables representaciones, análisis y homenajes. Esto es así porque el autor supo reflejar en un texto único y original las inquietudes del ser humano en una Europa destrozada por dos cruentas guerras mundiales. No obstante, la crítica teatral reaccionó ante este texto con muestras de rechazo e incompreensión. Pero ¿qué es ser contemporáneo sino ser rechazado por personalidades coetáneas? Giorgio Agamben (2011) afirma que todo lo contemporáneo es inactual, es decir, que la consideración como contemporáneo implica no adecuarse a su propio tiempo. Laura Cerrato, en su artículo «¿Es Beckett todavía nuestro contemporáneo?», añade sobre esta idea que «cabe preguntarse si ser contemporáneo no significa justamente no ser asimilado por la mayor parte del pensamiento crítico de la época. Tal vez el arte y la función del artista consistan justamente en estar ahí para ser negados, incomprendidos o, incluso, ignorados» (2006: 158). Por lo tanto, queda claro que Beckett, en su adelantada tentativa teatral, compuso un texto contemporáneo que llegó a revolucionar los pilares del arte dramático occidental.

Martin Esslin (1966) otorgó a *Esperando a Godot* la etiqueta de *teatro del absurdo*. Sin embargo, muchos críticos actuales rechazan ese título al considerar que el teatro de Beckett, lejos de ser un juego absurdo, es una pura refracción de la realidad. Enrique Heras llega a afirmar que «*Esperando a Godot* es una obra claramente naturalista» porque consigue «cazar la realidad independientemente de la forma presentada» (2006: 168). Sanchis Sinisterra, por su parte, califica la irrupción de Beckett en el arte dramático del siglo XX como la «metástasis del vacío» (2006: 149) porque, a raíz de su obra, el teatro continental se despoja cada vez más de los elementos que lo encadenan a la concepción clásica: fábula, acción, lenguaje, espacialidad, temporalidad, personajes... Todas las características fundamentales del drama quedan replanteadas y avanzan hacia los conceptos del vacío y el caos –al que Sinisterra considera «irreversiblemente, el signo de nuestro tiempo» (2006: 149)–. Desde las casi inexistentes historias hasta la deconstrucción del diálogo, todo en Beckett emana un aire de caos o de muerte de un sistema ancestral. Esto entra en contacto con el planteamiento no lineal del mundo que se expuso en el capítulo primero del presente trabajo. La manera más certera de reflejar la realidad de nuestro tiempo es acercarse a la idea del caos. En este sentido, con esta obra se aprecia cómo el enfoque del arte dramático ya ha tomado una perspectiva completamente nueva, pues el sistema de pensamiento lineal o judeocristiano ha desaparecido. Sinisterra añade:

Una importante corriente del pensamiento contemporáneo [...] no hace otra cosa que poner de manifiesto esa carencia de orden y sentido del mundo, y, por lo tanto, la ingenua falacia de unos modos de representación –las artes de la palabra– que vanamente se empeñan en captar y expresar la estructura inteligible de la realidad (2006: 149).

Otra de las aportaciones fundamentales del teatro de Samuel Beckett es, sin duda alguna, su mezcla constante del horror y el humor. El sentido trágico en su obra es indiscutible, pues sus personajes se encuentran atrapados en un mundo de calamidad, rodeados por la catástrofe y con conflictos sin solución que incapacitan

la acción. No obstante, Beckett añade un elemento novedoso: la risa. Recogiendo la tradición del circo y del vodevil, el dramaturgo trata a sus personajes como verdaderos payasos. Alfonso Sastre califica a la obra como «una tragicomedia pura» porque es capaz de plasmar «esa misteriosa situación ante la que, horrorizados, nos reímos» (1957: 48). Denis Rafter (2006), por otro lado, reivindica el carácter trágico de los payasos de Beckett porque a través de ellos se expresa el terrible sufrimiento de la condición humana. Considera que personajes como Vladimir o Estragón son figuras trágicas porque son incapaces de escapar de sus propios *gags*.

El payaso del circo o el cómico de vodevil se levanta y podemos relajarnos de nuevo. Pero Beckett no para, va más allá del chiste, su *slapstick* cabalga hasta el final y nuestras carcajadas suelen decaer en un avergonzamiento, en una silenciosa tristeza. [...] Este es el sentido trágico siempre presente en los personajes de Beckett (Rafter: 2006: 177).

En definitiva, en *Esperando a Godot* se advierte una clara progresión de la tentativa trágica de Maeterlinck. En un universo calamitoso, los personajes esperan, se resignan a dialogar entre silencios y frases entrecortadas sobre la catástrofe que les rodea y son incapaces de solucionar un conflicto que les supera.

3.1 «*Rien à faire*». La conciencia existencialista.

La obra comienza con una declaración desoladora: «no hay nada que hacer» (Beckett, 1995: 11). Los personajes son conscientes de su sino trágico y tienen, en consecuencia, una visión existencialista del mundo. En otras palabras, Vladimir y Estragón saben que nada de lo que hagan les hará escapar del estado en el que se encuentran sumidos y, a partir de este punto, se limitan a filosofar, a lamentarse de su destino y, por encima de todo, a esperar.

Beckett buscaba con esta obra «la expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresar, nada a partir de qué expresar, ninguna capacidad de expresar, junto con la obligación de expresar» (Beckett, 1983: 139). Esto refleja con claridad el nihilismo que rodea a la obra y la influencia de la filosofía existencialista de finales del XIX y principios del XX. Los personajes se encuentran ante un universo tan destruido y tan irreconocible para ellos que lo único que les queda es el vacío. Incluso el propio Beckett llegó a afirmar en varias ocasiones que no había que buscar interpretación alegórica o simbólica del contenido de esta obra, ya que se limitaba a ser un ejemplo de la espera, del nihilismo, de la nada. No obstante, ante las numerosas referencias mitológicas y filosóficas que incluye el texto, es imposible no traicionar la voluntad de Beckett y aventurarse a analizar algunos elementos que la componen y que la relacionan directamente con las ideas principales de este estudio.

Los personajes de esta pieza no esconden su pésima situación: hablan abiertamente del suicidio desde la Torre Eiffel como lo que hubiera sido una posible solución a sus problemas. Ambos se lamentan de no haberlo intentado años atrás, ya que por su actual condición de vagabundos no les dejarían subir al monumento. Por otro lado, al principio de la pieza, Estragón se encuentra en una pujante lucha con su zapato, del que no es capaz de desprenderse. De alguna manera, su lucha es contra una sociedad opresora de la que no se puede huir. En conclusión, todo indica que Vladimir y Estragón son conscientes de que su universo está definido por dos conceptos filosóficos claros: el nihilismo y el existencialismo.

Esperando a Godot es, en palabras de Alfonso Sastre, «un acta de defunción de la esperanza» (1957: 49). Los personajes de esta pieza carecen de motivaciones y el tono general de la obra es el de un largo lamento. Mediante dos vagabundos que matan el aburrimiento con el diálogo, Beckett refleja la realidad de una sociedad vacía y desestructurada. La visión de la espera desoladora de ambos personajes es inquietante y extraña para los ojos del espectador «como puede resultar extraña, irreconocible, para un enfermo pulmonar, la radiografía de sus

pulmones» (Sastre, 1957: 47). Es difícil para el espectador reconocerse en esos dos grotescos personajes, pero Beckett está mostrando la realidad de cada ser de la humanidad. Una realidad más profunda y más oscura que a veces el público es incapaz de identificar, pero que existe y que forma parte de la condición humana. Cabe destacar que la sociedad de mediados del siglo XX vivía en un estado totalmente traumático tras presenciar, en apenas tres décadas, dos de las guerras más cruentas de la Historia. Se pretendía proyectar una imagen progresista basada en las soluciones y avances que se produjeron tras la contienda, pero la realidad es que dentro de cada persona había un Vladimir o un Estragón perdido y asustado. Una radiografía social en los años cincuenta del siglo XX hubiera mostrado que muchas personas se encontraban también esperando a Godot.

3.2 Parálisis verbal, temporal y actancial

El lenguaje en el teatro de Beckett sufre una alteración que es fruto, en parte, del triunfo del pensamiento existencialista. Y es que el denominado teatro del absurdo «primero es una filosofía y después una forma que se adapta a esta» (Herrerías, 2006: 167). Vladimir y Estragón mantienen un diálogo intercalado con multitud de repeticiones, paralelismos, silencios y frases inconexas. El autor comienza así a jugar con la deconstrucción del lenguaje. Esta corriente experimental la toma del teatro del silencio de Maeterlinck o Chéjov y la lleva a un nivel de desarrollo sin precedentes en el teatro de los años cincuenta.

Es cierto que el empleo del silencio se advierte a lo largo de *Esperando a Godot* como el resultado de una incapacidad de expresión ante el conflicto trascendental de los personajes. No obstante, el recurso lingüístico más relevante en la obra es la repetición. Francisco García Tortosa (1991) relaciona este recurso con la idea de transmitir un universo monótono en el que los personajes no comprenden su realidad.

VLADIMIR.- ¿Godot?
ESTRAGÓN.- Claro.
POZZO.- Me presento: Pozzo.
VLADIMIR.- ¡Qué va!
ESTRAGÓN.- Ha dicho Godot.
VLADIMIR.- ¡Qué va!
ESTRAGÓN.- ¿No es usted el señor Godot, señor?
POZZO.- ¡Soy Pozzo! (*Silencio*) ¿No les dice nada ese nombre? (*Silencio*) Les pregunto si ese nombre no les dice nada.
(*Vladimir y Estragón se interrogan con la mirada*)
ESTRAGÓN.- Bozo... Bozzo...
POZZO.- ¡PPPPOZZO!
ESTRAGÓN.- ¡Ah! Pozzo... veamos... Pozzo...
VLADIMIR.- ¿Pozzo o Bozzo?
ESTRAGÓN.- Pozzo... no, no me dice nada. (Beckett, 1995: 33)

Las repeticiones no son únicamente verbales, ya que también hay estructuras que se repiten. De hecho, la estructura del segundo acto de la obra es muy similar a la del primero. Esto da la sensación de que Vladimir y Estragón se encuentran atrapados en un bucle del que no pueden escapar. Todos los días hacen lo mismo, esperan lo mismo, hablan de lo mismo y se encuentran con los mismos personajes. Además, como expone Cerrato (2006), a lo largo del texto dramático destacan numerosos juegos de palabras y malentendidos, así como búsquedas continuas de la palabra precisa.

VLADIMIR.- Hacen un ruido de alas.
ESTRAGÓN.- De hojas.
VLADIMIR.- De arena.
ESTRAGÓN.- De hojas. (*Silencio*) [...]
VLADIMIR.- Más bien cuchichean.
ESTRAGÓN.- Murmuran.
VLADIMIR.- Susurran.
ESTRAGÓN.- Murmuran. (*Silencio*)
(Beckett, 1995: 100)

Todos estos recursos lingüísticos –además de facilitar el juego escénico– transmiten la incapacidad real del lenguaje por expresar la realidad. No existen palabras que puedan transmitir con certeza el mundo tangible, por lo que es preciso derribar las convicciones del lenguaje y jugar con todas las posibilidades que este pueda ofrecer. García (1991) añade a este respecto que el «juego continuo hay que situarlo en el plano verbal y funciona como una máscara cómica tras la cual se ocultan las miserias y desgracias de los personajes, quienes incapaces de expresar sus sentimientos y perdida la fe en las palabras, juegan con ellas para tapar el silencio» (1991: 5).

Por lo tanto, la experimentación con el lenguaje presenta aquí un carácter ambivalente: por un lado, transmitir una insuficiencia comunicativa fruto del existencialismo y, por otro, permitir un hilarante (a la par que trágico) juego escénico. No se puede olvidar que Vladimir y Estragón funcionan como payasos y, de hecho, se llaman entre ellos «Didi» y «Gogo», nombres típicamente clownescos. El juego es, en consecuencia, inherente a su carácter. Alfonso Sastre opina que «Beckett descubre el circo como representación existencial. Esa pareja –el clown y el augusto– es una representación simplificada de una compleja relación: la del hombre y su prójimo. El clown y el augusto son dos hombres que no se entienden. Por eso nos reímos. Por eso, también, podríamos llorar» (1957: 47).

En cuanto al empleo del tiempo, Beckett utiliza de nuevo la deconstrucción para ofrecer al espectador una temporalidad difusa y casi ininteligible. Siguiendo los conceptos de Heidegger recogidos por Moral (2001), se aprecia que en la obra se solapan el pasado, el presente y el futuro. El filósofo alemán llamaba a esto *temporalidad* y lo definía como el nivel más profundo del tiempo, pues no existía división entre los hechos ocurridos en diferentes puntos temporales. Bergson también hablaba del *tiempo de la conciencia* como la unión del pasado y el futuro mediante una conciencia que los anclaba al presente, tal y como explican Antiseri y Reale (2010). Todas estas teorías tratan, una vez más, de romper la linealidad del pensamiento judeocristiano y ofrecer una visión global y caótica del mundo. Beckett hace uso de ellas en su obra para mostrar un tiempo anárquico en el que los personajes parecen vivir en un ciclo continuo.

En *Esperando a Godot* los personajes carecen de grandes acciones. Al igual que en *Los ciegos* de Maeterlinck, su existencia en la escena se define por la espera. Parece que se encuentran atrapados en una parálisis que les impide accionar de cualquier otro modo. Muchas veces dialogan sobre sus acciones, pero son incapaces de llevarlas a cabo.

ESTRAGÓN.- Entonces, adiós.

POZZO.- Adiós.

VLADIMIR.- Adiós.

ESTRAGÓN.- Adiós.

(*Silencio. Nadie se mueve*)

VLADIMIR.- Adiós.

POZZO.- Adiós.

ESTRAGON.- Adiós.

(*Silencio*) [...]

POZZO.- No consigo... marcharme.

ESTRAGÓN.- Así es la vida. (Beckett, 1995: 75 y 76)

VLADIMIR.- ¿Qué? ¿Nos vamos?

ESTRAGÓN.- Vamos.

(*No se mueven*) (Beckett, 1995: 155)

Así, lo único que hacen Vladimir y Estragón, es esperar y, mientras lo hacen, dialogan y se encuentran, como cada día, con Pozzo y Lucky y con el muchacho que les anuncia, una vez más, que Godot no vendrá hoy. La espera determina sus vidas y ello otorga a la escena un carácter estático similar al de las primeras obras de Maeterlinck. Mientras aguardan la llegada de Godot, no podrán hacer nada más. Ante la primera tentativa de Estragón de dejar el árbol donde se encuentran, Vladimir sentencia «no podemos. [...] Esperamos a Godot.» (Beckett, 1995: 19), dejando claro que su única acción debe ser, siempre y ante todo, la espera.

3.3 Dios y muerte

Al igual que en *Los ciegos*, la naturaleza fúnebre rodea a los personajes desde la primera escena. La economía del lenguaje de Beckett, sin embargo, marca una gran diferencia con la detallada acotación inicial de Maeterlinck. El dramaturgo irlandés apenas apunta «(*camino en el campo, con árbol*)» (Beckett, 1995: 11). El carácter mortuorio de ese mismo árbol lo aportan los dos personajes principales, quienes comentan:

VLADIMIR.- Parece un sauce llorón.

ESTRAGÓN.- ¿Dónde están las hojas?

VLADIMIR.- Debe de estar muerto. (Beckett, 1995: 19)

De nuevo, la naturaleza se muestra en sinergia con el estado humano y emana un frío aire mortuorio. Parece como si el deshojado sauce llorón fuera un reflejo de las almas desesperadas de Estragón y Vladimir. Siguiendo a Albero (2016), el propio Beckett confesó a su amigo Ruby Cohn que la obra había sido inspirada por un cuadro del romántico alemán Friedrich: *Hombre y mujer observando la luna*. En este lienzo aparecen dos figuras en penumbra rodeadas por una naturaleza tétrica y oscura, por lo que el ambiente que rodea a los vagabundos es muy similar al antiguo bosque septentrional de *Los ciegos*. Este sentido trágico en la naturaleza tendrá aún más desarrollo en la obra de Beckett *Fin de partida*. En *Esperando a Godot*, existe el exterior, los personajes entran y salen de escena y aún persiste algún árbol esquelético. En *Fin de Partida*, por el contrario, el exterior está muerto, nada sale o entra de la escena y todo es gris.

En cuanto a la relación con Dios, Beckett repitió en numerosas ocasiones que si él hubiera querido que Godot fuera Dios, así lo hubiera llamado. No obstante, es evidente que Godot es un personaje trascendental para Didi y Gogo y que tiene una fuerza superior para ellos. Los personajes se plantean en una ocasión si están atados a él de pies y manos y, de hecho, así lo están. Confiesan, además, que son sus suplicantes y que se encuentran a la espera de una respuesta, aunque no recuerdan muy bien sobre qué. Vladimir incluso fantasea con dormir bajo su techo: «esta noche quizá durmamos en su casa, en un lugar seco y caliente, con el estómago lleno, sobre un jergón. Vale la pena esperar, ¿no?» (Beckett, 1995: 29). Es imposible que sus palabras no recuerden a las de un desamparado que sueña con llegar al reino de los cielos tras la muerte para ser compensado de todas sus desdichas en vida. Por lo tanto, los vagabundos consideran a Godot su salvador o su guía y la única esperanza en sus vidas es esperar una respuesta de él. Una respuesta que, por supuesto, jamás llegará.

Esslin (1966) fue uno de los primeros en teorizar sobre el nombre de Godot como un derivado del vocablo inglés para Dios: *God*. Según este autor, Godot es a Dios lo mismo que Charlot es a Charlie Chaplin. Es decir, el sufijo francés «ot» estaría utilizado de una manera jocosa e irónica para parodiar al propio dios cristiano. Beckett, sin embargo, siempre negó estas interpretaciones. García Tortosa, por su parte, habló sobre la polémica visión de Godot como Dios aportando la siguiente idea:

Quando Vladimir le pregunta al niño qué hace Godot, la respuesta es que no hace nada. [...] Sin embargo, un instante después el niño asegura que Godot tiene una barba blanca. Vladimir [...], tras un momento de silencio, exclama «Dios se apiade de nosotros», y es porque Vladimir, el lector de la Biblia, que al principio pretendió explicar la salvación de uno de los ladrones que murieron en el Gólgota con Jesucristo, ha ido identificando en su imaginación a Godot con un patriarca bíblico, dueño de un rebaño de cabras en algún lugar de Palestina. Influida por la lectura y también por la cultura en la que vive, traslada a Godot parte de sus creencias confusas, más imaginadas que sentidas. (1991: 12)

Es cierto que los personajes debaten sobre la Biblia y sobre Tierra Santa, por lo que queda claro que son fruto de una sociedad influenciada por el cristianismo. Es por ello que García (1991) considera que Vladimir —el más creyente de los dos— relaciona la idea redentora de Godot con una figura divina cristiana. Sea o no sea Godot

la figura de Dios, lo que está claro es que funciona como un ser supremo para ambos y la espera existencial de su llegada para escapar de su realidad guarda estrechos vínculos con la espera de los invidentes a su guía espiritual en la obra de Maeterlinck.

En síntesis, la relación entre ambas obras –*Los ciegos* y *Esperando a Godot*– es más que evidente. En medio de una naturaleza fúnebre, los personajes experimentan una espera existencial de un ser superior que jamás aparece. En ambas obras, el estatismo y la deconstrucción del lenguaje son características formales muy destacables, lo que hace predominar una dramaturgia discursiva por encima de una dramaturgia fabular. Asimismo, las dos piezas están influenciadas por una filosofía existencialista y comparten aspectos de la nueva tragedia que se expuso en el primer capítulo: sus personajes están atrapados en un conflicto sin salida, rodeados de un mundo calamitoso e influenciados por la catástrofe. En definitiva, *Esperando a Godot* muestra el desarrollo del modelo trágico que plantea Maeterlinck y revela que el teatro del siglo XX ya ha tomado un rumbo nuevo e irrevocable.

Capítulo 4. Consagración de un nuevo modelo trágico: *Yo soy el viento* (2007)

La obra *Yo soy el viento* (2007) está escrita por el noruego Jon Fosse, una figura de referencia en la composición artística contemporánea del continente europeo en el siglo XXI.

Tal y como expone López Antuñano en «Fosse y Tuskin, dramaturgos de los fiordos» (2008), el teatro noruego de finales del siglo XX se vio irremediadamente dominado por la influencia de Ibsen y, en menor medida, de Strindberg. Los dramaturgos más destacados de las últimas décadas del siglo como Urdnaes o Bjorneboe no hicieron otra cosa que continuar el estilo de los grandes maestros escandinavos, aportando apenas elementos originales o novedosos. La revolución escénica en Noruega no llega hasta el cambio de milenio, con autores como Marit Tuskin o Jon Fosse.

Este último comenzó a escribir novelas y poesía en la década de los ochenta, pero no fue hasta 1996 que su primera obra teatral fue escrita y llevada a los escenarios. Esa obra, titulada *Alguien va a venir*, se encuentra, según el propio dramaturgo, bajo el influjo directo de *Esperando a Godot*. Desde entonces no ha dejado de recibir reconocimiento. De hecho, actualmente es uno de los autores más representados en Europa, es caballero de la Orden Nacional del Mérito francesa y tiene en su haber distinciones como el Premio Ibsen o el Premio de la Academia Noruega de Literatura, entre otros. Se trata de un autor prolífico, ya que ha escrito una treintena de obras teatrales, así como más de veinte novelas y ocho obras poéticas. Ha investigado profundamente la tragedia griega y a autores como Racine, Chèjov o Lorca. Además, fue el responsable de la traducción e introducción en Noruega de otros dramaturgos contemporáneos europeos como Sarah Kane o Lars Noren.

Las influencias teatrales más notables en la obra de Jon Fosse son, sin lugar a dudas, Harold Pinter, del que toma «el arte de decir a través de lo no-dicho» (López, 2008: 17); el movimiento simbolista europeo –iniciado por autores como Maeterlinck a finales del XIX–, del que incorpora la visión poética sobre la naturaleza; y, por supuesto, Samuel Beckett. De este último «aprovecha la economía del lenguaje, el componente existencial de enunciados y personajes, la insignificancia de estos en un cosmos que no controlan y les zarandea a su merced, y la falta de salida, la soledad y la desesperanza» (López, 2008: 17). Su producción dramática representa, por lo tanto, una consagración de las tentativas trágicas de Maeterlinck y Beckett. En su obra se consigue un equilibrio perfecto

entre el discurso filosófico trágico y la forma teatral contemporánea. De esta manera, sus creaciones dramáticas resultan un paradigma de la nueva tragedia. En ella, el pensamiento nitzscheano y existencial se representa desde una perspectiva totalmente performática y alejada de las convicciones del modelo teatral clásico.

Yo soy el viento, titulada *Eg er vinden* en su idioma original, fue escrita para el Festival Internacional de Bergen y se estrenó bajo la dirección de Eirik Stübo. Se trata de una pieza de una marcada temática existencialista. La acción está situada en una barca a la deriva en el océano sobre la que se encuentran dos personajes: El Uno y El Otro. Estos personajes presentan las características del *hombre loco* del que habla Nietzsche tras la muerte de Dios. En definitiva, *Yo soy el viento* se podría entender como una elegía de El Uno hacia la vida, hacia su propia vida.

4.1 La contemporaneidad oscura

El juego de luces y sombras del teatro de Fosse se percibe con extrema nitidez en esta pieza. A los dos personajes les rodea una naturaleza adversa, casi desconocida y cargada de un componente oscuro y misterioso. Según Agamben (2011) toda la producción dramática contemporánea debe ser capaz de reflejar la oscuridad de los tiempos actuales. Y eso es precisamente lo que consigue el dramaturgo noruego en esta pieza: reflejar tanto en los diálogos de los personajes como en la ambientación natural que les enmarca una realidad eficazmentetenebrosa. La obra atiende magistralmente a la mencionada oscuridad contemporánea: la soledad, la gran cantidad de estruendos triviales exteriores que contaminan la propia existencia, la ausencia de autoestima generada por un sistema opresor, la ansiedad, la angustia, etc. Todo ello queda encerrado en un contexto escénico en el que la naturaleza manifiesta su correspondencia con el lóbrego estado humano. De esta manera, la pieza enlaza directamente con la filosofía existencialista.

El mar es muerte, pero también infinitud, deseo de trascendencia, o apertura hacia pagos más llevaderos; las olas, impulsadas por el viento, marcan la hostilidad, el choque entre una infinitud humana y una infinitud trascendente, o bien la cadencia monótona de una existencia cotidiana, [...] el permanecer siempre en el mismo sitio; la lluvia, la oscuridad y la noche abocan a la incertidumbre, pero también a la tristeza o angustia. [...] Las embarcaciones, cuanto más pequeñas definen mejor la finitud y pequeñez del hombre frente al cosmos. (López, 2008: 22 y 23)

En este fragmento se encuentran enumerados los diferentes elementos que aportan a la pieza ese carácter oscuro y existencial. Por un lado, un entorno natural que resuella muerte, incertidumbre y angustia: El Uno y El Otro navegan sin una dirección clara en una noche oscura en medio de un mar frío y desconocido y azotados por el viento. Por otro lado, la monotonía de la cotidianidad. Los personajes parecen estar cautivados en una espiral inexorable: repiten sus frases, se interrumpen, hablan lacónicamente sobre temas anodinos, etc. Por último, el estatismo, el mantenerse en el mismo punto que les anega como seres humanos y les impide la consecución de cualquier objetivo vital. Todas estas características conforman un marco trágico excepcional para el desarrollo de la dialéctica filosófica de *Yo soy el viento*.

Además, el contraste entre la inmensidad de la naturaleza y la insignificancia humana es un tema típicamente existencialista. La dependencia de la humanidad hacia su entorno y la incapacidad de dominarlo y abarcarlo ha sido siempre un tema constante en el arte universal.

EL UNO.- Me gusta que allí
pausa bastante breve, señala
esté el mar
frío y peligroso silencioso y vasto
pausa bastante breve y si te quedas
allí
en el mar

en poco tiempo pues
se interrumpe
EL OTRO.- En poco rato te helarías y morirías
pausa bastante breve
te habrás ido para siempre.
EL UNO.- Sí.
Pausa.
Dependemos totalmente de
se interrumpe, pausa bastante breve
sin el barco
pausa breve
un par de pasos a un lado
pausa breve
y estamos acabados. (Fosse, 2008: 84 y 85)

Siguiendo a López Antuñano (2008), el realismo de Fosse es indiscutible, ya que para su teatro toma siempre temas cotidianos. No obstante, dichos temas son transformados en problemas trascendentales y existenciales por sus personajes. Al igual que Maeterlinck, desde lo diario, desde lo usual, se transita hacia lo calamitoso o hacia lo trágico. En este sentido, el dramaturgo noruego consigue transmitir la tragedia cotidiana del ser humano y retratar fielmente el caminar del «hombre del nuevo siglo en su deambular desnortado» (López, 2008: 28).

Asimismo, en la pieza teatral se advierten claros síntomas del cambio de arquetipo que supone la llegada de la modernidad líquida, teorizada posteriormente por Bauman (2013). Dicha teoría se articula en torno a la idea de que la sociedad de hoy se caracteriza por la incertidumbre y por los cambios rápidos e imprevisibles. En este sentido, las relaciones que establece el ser humano con los demás son frágiles y evanescentes, ya que es consciente de la permutación constante de la vida y prefiere cierto desapego al dolor de una separación. Este efecto crea una soledad colectiva, una desorientación y una incapacidad de reconocer la propia identidad debido a la ausencia de actividad introspectiva. En la soledad, los humanos ya no se escuchan a sí mismos. El ritmo de vida contemporáneo se asegura de conseguir que el hombre nunca se sienta solo, pero esto ha causado que ya no se tome el tiempo de escucharse y de entender quién es. Esto está muy relacionado con la proximidad de la que habla Esquirol en *La resistencia íntima* (2015). El ser humano busca la evasión mediante la diversión, sin embargo, este estado le hace perderse y llegar al nihilismo, a la nada. Como respuesta a esto, es necesario aplicar la proximidad, la compañía, lo colectivo. De lo contrario, el hombre está abocado al estado de naufragio en el que se encuentran los personajes de *Yo soy el viento*:

EL OTRO.- Quieres estar solo.
EL UNO.- No puedo estar solo.
EL OTRO.- No puedes estar solo.
ni puedes estar donde están los demás. [...] Tú no quieres
estar con los demás.
EL UNO.- No.
EL OTRO.- Pero no quieres estar solo.
¿Por qué no quieres estar solo?
EL UNO.- Porque si estoy solo únicamente me
veo a mí mismo
y todo lo que escucho es a mí mismo
y no me gusta ni verme ni oírme a mí mismo. (Fosse, 2008: 46 y 47)

Desde el punto de vista teatral, este estado líquido afecta directamente a las acciones en escena. En textos clásicos, los personajes encarnan grandes ideas sólidas y toman acciones fijas para desarrollarlas y cumplir un súper objetivo. Por ejemplo, Macbeth personifica la ambición y todo lo que hace está dirigido hacia un objetivo final: conseguir ser rey. No obstante, en la dramaturgia contemporánea, la acción queda en un segundo plano porque el personaje no sabe quién es y, por tanto, sus objetivos cambian continuamente. El Uno y El Otro viajan hacia una cala con su barco, comen, beben, vuelven a levantar las anclas y siguen vagando por el océano, pero

esto no les lleva a ningún sitio. Son únicamente actividades banales que rellenan su tiempo mientras exponen un discurso ideológico. En este tipo de teatro, existen incidentes o peripecias que pueden generar el tránsito de una situación a otra, pero esto no desemboca en un progreso en la acción. En definitiva, El Uno y El Otro muestran en sus desdibujadas acciones un trágico naufragio sobre las olas de la modernidad líquida.

4.2 «Las palabras pesan»

Otra de las evidentes referencias teóricas en *Yo soy el viento* es el estudio del lenguaje de Wittgenstein (2012). Este autor afirma que las palabras no son suficientes para expresar las ideas, ya que el lenguaje humano es muy limitado. Así, es necesario deconstruir el habla para poder llegar a un verdadero nivel expresivo. Estas teorías han sido de suma importancia para el teatro del siglo XX, como ya se empieza a apreciar en autores como Beckett. No obstante, la eclosión final de esta filosofía del lenguaje brilla con total libertad en el teatro posdramático. Esta nueva concepción dramática experimenta continuamente con los silencios y con las frases entrecortadas, no coherentes y no cohesionadas con el fin de encontrar la auténtica expresión humana. La obra de Fosse está impregnada de este espíritu renovador del lenguaje en el que se desprecia a la palabra por ser una cárcel de las ideas. El Uno y El Otro mantienen un diálogo, pero cortan su discurso de manera constante, se interrumpen, se repiten y se responden con palabras inconexas. Incluso reflexionan sobre el uso que le dan al habla:

EL UNO.- Son solo palabras. Cosas que se dicen.
No quería decir nada. Simplemente dije algo.
EL OTRO.- Simplemente fue algo que dijiste.
EL UNO.- Sí
pausa bastante breve
Bueno son solo palabras. [...] algo que no es real
pausa bastante breve intentas decir cómo es algo diciendo otra cosa.
EL OTRO.- Porque no se puede decir cómo es en realidad.
(Fosse, 2008: 76 y 77)

Si se acepta que el lenguaje es inservible, como afirma Wittgenstein (2012), los recursos de los personajes para expresar sus ideas se limitan. Existen dos opciones: hablar de otra cosa, como expone El Uno; o guardar silencio. Ambos caracteres dialogan sobre el mar, sobre el viento, sobre el rumbo, sobre la comida, pero realmente quieren expresar su inconformismo, su desasosiego y su angustia. Además, con cada pausa (larga, breve o bastante breve) se transmite la idea del cansancio, del fatigoso viaje existencial de los personajes y se añade una carga trágica excepcional a la obra. Wittgenstein afirmaba que «sobre lo que no se puede hablar, hay que callar» (2012: 145). Los personajes sienten la necesidad de guardar silencio cuando la palabra no alcanza a expresar sus sentimientos. Por eso se interrumpen y dejan inacabado su discurso: la proyección de su conflicto interno es mucho mayor que la propia palabra y, en consecuencia, es inabarcable por esta. En el arte dramático contemporáneo convergen una multiplicidad de lenguajes expresivos que son transmisores de grandes emociones, no únicamente el habla.

Los personajes de *Yo soy el viento* son conscientes de la inutilidad comunicativa de sus palabras y se encuentran en todo momento intentando sobrepasar el límite del lenguaje. En el discurso de El Uno se une de manera magistral la crisis del lenguaje de Wittgenstein con la crisis filosófica de Nietzsche:

EL UNO.- Apenas puedo hablar
pausa bastante breve
porque tengo que luchar por cada palabra luchar para desprenderla
pausa bastante breve

y luego
cuando sale la palabra
cuando la palabra ha sido dicha pesa tanto
pausa bastante breve que hace que me
hunda *pausa bastante breve*
y me hundo aún más.
EL OTRO.- ¿Es así?
¿Las palabras pesan?
EL UNO.- Sí. (Fosse, 2008: 50 y 51)

De hecho, ambas crisis –esenciales para comprender el arte de los siglos XX y XXI– no se pueden escindir del teatro de Fosse, ya que este lenguaje deconstruido tiene su origen en el enfrentamiento trágico entre la humanidad y la trascendencia. Esta combinación entre Wittgenstein y Nietzsche resulta en una economía del lenguaje muy acentuada, llena de silencios y pausas. Según Trancón (2004), quien se ocupó de la cuestión del diálogo teatral en un mundo nihilista, la crisis del lenguaje fue uno de los retos más difíciles del teatro del siglo XX (que ya comenzaba a abrazar con más normalidad otras renovaciones técnicas e interpretativas). Las reacciones ante la renovación lingüística en la escena pasaron desde el teatro gestual de Marcel Marceau al diálogo *antiteatral* de Beckett e Ionesco. En conclusión, en el pasado siglo surgió una necesidad firme de encontrar un lenguaje propio para el teatro, diferenciado del de la novela o del cotidiano, para reflejar el estado del *hombre loco* de Nietzsche.

La crisis del diálogo teatral es una manifestación de las tensiones del teatro moderno y de las dificultades que tiene para integrar en su estructura textual el *drama* del hombre actual. El camino emprendido (destruir el diálogo teatral propiamente dicho y sustituirlo por enunciados más o menos arbitrarios o carentes de acción dramática) [...] impone una nueva forma de construir el diálogo que le devuelva su función y sentido dramático específico. [...] [Es preciso] devolver el sentido directo y teatral del diálogo a la escena, incorporando en él los elementos propios de la subjetividad y angustia del hombre moderno. (Trancón, 2004: 242)

En definitiva, *Yo soy el viento* –con su laconismo, su uso del silencio y sus reflexiones sobre la incapacidad comunicativa de las palabras– ejemplifica admirablemente el resultado de las numerosas experimentaciones que se realizaron en torno al lenguaje teatral desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

4.3 El suicidio del *hombre loco*

La oscuridad, la modernidad líquida, la proximidad y la ruptura del lenguaje conviven durante el desarrollo de la obra de Fosse y convergen en el desenlace. Este final puede estar sujeto a numerosas interpretaciones. El Uno, que ha sido el que ha liderado la conversación y el generador de toda discusión filosófica, decide saltar y anegarse en las aguas, dejando indefenso a El Otro, quien se lamenta porque nunca ha llevado el barco y no sabe seguir solo. De esta manera, el personaje queda sin guía, por lo que se puede establecer un nexo entre el desenlace de la pieza y la teoría de la orfandad humana. El hombre está perdido en el mundo sin alguien que le oriente y ello le lleva al nihilismo y a la necesidad de construir un nuevo sistema de valores basado en la búsqueda de la felicidad. Este suicidio simbólico «es una tarea de expolio, de despojamiento de la materia que ancla a la tierra, a lo concreto» (López, 2008: 25).

La muerte de El Uno se encuentra detalladamente narrada por El Otro mediante un largo monólogo. En este, el personaje describe cómo fue su suicidio, busca atormentadamente a El Uno y se lamenta de su soledad. Al igual que en la tragedia griega, los hechos puramente trágicos se obvian ante los ojos del espectador y son referidos mediante las palabras de otro personaje. Esto refuerza el carácter estático de *Yo soy el viento*. En el único fragmento de la obra en el que el dramaturgo podría haber propuesto una frenética acción dramática, esta se sustituye por la quietud y por la narratividad. Es preciso recordar que Fosse estudió profundamente a Esquilo, Sófocles y Eurípides y tomó de ellos las características fundamentales que podía aplicar a su teatro para conformar un nuevo modelo trágico. Por lo tanto, la muerte del héroe, el estatismo y las fuerzas trascendentales que mueven a los personajes del noruego vienen directamente de la tradición trágica griega.

La pieza finaliza con una sentencia de El Uno en la que afirma: «Ya me he ido. Me he ido con el viento. Yo soy el viento» (Fosse, 2008: 128). De esta manera, el autor refleja la ligereza del ser humano, su volubilidad en un mundo que no comprende y su insignificancia con respecto a la naturaleza. El carácter universal de los conflictos de los personajes queda reflejado en la denominación impersonal que el dramaturgo realiza de los mismos. El Uno y El Otro no son figuras concretas, sino entes sin nombre que podrían representar a cualquier *hombre loco* contemporáneo.

En síntesis, *Yo soy el viento* es el claro resultado de las renovaciones teatrales que inicia Maeterlinck y desarrolla Beckett. Las características que relacionan esta obra con *Los ciegos* y *Esperando a Godot* son numerosas: el hombre rodeado por una naturaleza tétrica y calamitosa, la crisis existencial, el estatismo, la deconstrucción del lenguaje, la desorientación en un mundo sin un guía, la ausencia de soluciones, la catástrofe, etc. No obstante, en la obra de Fosse se advierte con más claridad que en ninguna otra el ensamblaje perfecto de todos estos elementos. Se aprecia en este texto el equilibrio ideal entre el discurso filosófico expuesto en este trabajo y la forma de la nueva tragedia contemporánea. En conclusión, *Yo soy el viento* es la consagración definitiva de un nuevo modelo trágico.

Capítulo 5. Propuesta de un modelo de análisis para las tragedias contemporáneas

Tomando como base el análisis de las tres obras teatrales seleccionadas en este trabajo, se enumeran a continuación las características principales que creemos fundamentales para la consideración de una pieza contemporánea como *trágica*.

-*La existencia de un conflicto irresoluble*. Esta condición es indispensable para la existencia de la tragedia, pues la incapacidad de solucionar un gran conflicto coloca a los personajes en una tesitura de gran tensión.

-*La calamidad*. Entorno que presenta unas características nihilistas y catastróficas en el que conviven los personajes de la pieza. Se entiende, como ya se ha expuesto con anterioridad, como una catástrofe que se prolonga en el tiempo y se convierte en algo permanente. En este nuevo enfoque trágico no existe una *hamartía*, es decir, la tragedia no es causal, no es desencadenada por ningún factor concreto. Por el contrario, el estado calamitoso envuelve la pieza en su totalidad desde el principio hasta el final.

-*La conciencia existencialista*. Los entes que habitan las obras trágicas contemporáneas conocen –o descubren durante el desarrollo de la misma– el sentido existencialista de la vida. El sentimiento nihilista, la muerte de Dios y los grandes interrogantes acerca de la existencia humana empañan sus reflexiones.

-*El estatismo*. Al no existir salida al gran conflicto existencial de las piezas, los personajes no se mueven, no accionan. En otras palabras, la conciencia nihilista les inmoviliza. En la tragedia clásica, los héroes creen en un ser trascendental y realizan hazañas para aspirar a ese ideal. En la contemporánea, por el contrario, los personajes tienen conciencia de la ausencia de Dios y, por lo tanto, no hacen nada.

-*La prevalencia de la dramaturgia discursiva*. La fábula pierde importancia y se coloca en un segundo plano. De esta manera, se otorga más relevancia al discurso ideológico de los personajes que a la historia que se pretende contar.

-*La deconstrucción del lenguaje*. El resultado de la concepción existencialista del mundo da lugar a un lenguaje lacónico, entrecortado e impregnado de silencios. En las tragedias contemporáneas se reflexiona profundamente acerca del sentido del lenguaje en la vida humana y, por lo tanto, este adquiere un valor semiótico profundo. Los conflictos de los personajes son inabarcables por el habla, por lo que las

palabras y las construcciones sintácticas se deconstruyen para alcanzar el mayor nivel expresivo posible.

-*La deshumanización de los personajes.* Los personajes de las tragedias contemporáneas pierden su identidad para convertirse en maniqués que representan a toda la humanidad. En muchas ocasiones son despojados de su nombre propio y son definidos por alguna característica concreta. En definitiva, los personajes no encarnan caracteres, sino ideas. En general, son un reflejo del *hombre loco* de Nietzsche: perdidos, sin rumbo y en busca de algo que saben que no encontrarán.

-*La relación trágica entre la naturaleza y la humanidad.* El entorno que envuelve a los personajes de la pieza se encuentra en consonancia con el estado trágico del hombre. En este sentido, la naturaleza como símbolo de la catástrofe o la calamidad suele ser un elemento de relevancia en las tragedias contemporáneas.

-*La multiplicidad de formas.* Al contrario que las tragedias clásicas, la tragedia contemporánea no se adscribe a una forma concreta. Cada dramaturgo puede escoger la que crea más conveniente para expresar sus ideas. Así, es posible encontrar tragedias en un acto, en dos, divididas en escenas, en cuadros, etc.

Siguiendo estos puntos de análisis, se podrá considerar como *tragedia contemporánea* la pieza que cumpla estas características en su mayoría. Por lo tanto, será necesario aplicar el presente modelo a las piezas de nueva creación para comprobar si se encuentran enmarcadas en la categoría de *trágicas*.

Conclusiones.

En definitiva, con el presente trabajo se pretende demostrar la posibilidad de una tragedia contemporánea. A partir de la irrupción del pensamiento filosófico existencialista fruto de la muerte de Dios, el sentido de la tragedia cambia su paradigma. El modelo trágico clásico gira en torno a la idea de retratar al hombre virtuoso que tiende hacia Dios y cuyo destino queda marcado por la divinidad. En el modelo contemporáneo, por otro lado, no existe un Dios, el destino inexorable es la muerte y no hay nada que los humanos puedan hacer para evitarlo. En este sentido, la conciencia de la soledad humana en el mundo hace que el hombre se coloque en un punto trágico. La tragedia, por lo tanto, impregna la obra desde el principio hasta el final, ya que no es una consecuencia de algo, sino un estado esencial en el hombre.

Asimismo, los nuevos personajes ya no son modelos de conducta porque desaparece el concepto del virtuosismo. Al no existir un Dios, se desvanece el ideal hacia el que la humanidad debe aspirar. Además, al aceptar la muerte como el único destino final del hombre, la aspiración hacia un modelo virtuoso resulta vana y fútil. Los personajes saben que van a morir hagan lo que hagan y el poder igualador de la muerte hará inútil cualquier tentativa de virtuosismo en vida. En consecuencia, las acciones de los personajes pierden toda importancia porque no marcarán su destino. El pensamiento existencialista, por otro lado, también define el lenguaje y la fábula de las piezas, que tienden hacia la concisión y casi la desaparición.

Para llegar a estas conclusiones se ha utilizado el análisis de *Los ciegos*, *Esperando a Godot* y *Yo soy el viento*. Queda demostrado, de esta manera, que el renacer trágico se inicia con las renovaciones dramáticas de

finales del siglo XIX y coincide en el tiempo con la irrupción de las ideas existenciales en la filosofía. Dicho renacer se desarrolla durante todo el siglo XX y llega a su cúspide con el teatro posdramático del siglo XXI. En este punto, se discrepa de una de las consignas de Lehmann, quien afirma que el teatro posdramático rompe toda relación con la producción dramática anterior. En este estudio se ha comprobado que la pieza de Fosse guarda estrechas relaciones con Beckett y Maeterlinck y que es el fruto de las renovaciones de muchos autores y filósofos del siglo XIX y XX, por lo que, evidentemente, su teatro mantiene un vínculo causal con la dramaturgia precedente.

La continuidad de este trabajo recae fundamentalmente en el empleo del modelo de análisis propuesto. Con él, se podrá realizar un estudio crítico de las piezas de autores actuales para delimitar hasta qué punto la producción contemporánea es o no trágica. De esta manera, será posible proseguir con la labor iniciada en estas páginas.

En conclusión, a través del presente trabajo se considera que existe una tragedia sin Dios, que existe una tragedia contemporánea y que, a pesar de sus diferentes formas y estilos, el teatro occidental no puede despojarse de la perpetua esencia trágica que caracteriza al ser humano. ■

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio (2011). «¿Qué es lo contemporáneo?» en G. AGAMBEN *Desnudez*. Madrid: Anagrama.

ALBERO, Miguel (2016). *Godot sigue sin venir. Vademécum de la espera*. Madrid: Páginas de Espuma.

ANTISERI, Dario y REALE, Giovanni (2010). *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Madrid: Herder.

BARDIOU, Alain (2007). *Ser y lenguaje en Beckett. El infatigable deseo*. Madrid: Arena.

BARKER, Howard (2006). *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*. Besaçon,:Les Solitaires Intempestifs.

BAUMAN, Zygmunt (2013). *De la vida en un mundo moderno líquido. Vida Líquida*. Madrid: Planeta.

BECKETT, Samuel (1983). «Three dialogues with George Duthuit» en *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Traducción de Laura Cerrato. Londres: John Calder.

BECKETT, Samuel (1995). *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets.

CERRATO, Laura (2006). «¿Es Beckett todavía nuestro contemporáneo?» En *Revista ADE*, nº 111, 158-164.

ESQUIROL, Josep María (2016). *La resistencia íntima*. Barcelona: Acantilado.

ESSLIN, Martin (1966). *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.

FOSSE, Jon y TUSVIK, Marit (2008). *Yo soy el viento. La casa de hielo*. Madrid: Astillero.

GARCÍA TORTOSA, Francisco (1991). «El silencio en Esperando a Godot» en J. BARGALLÓ CARATÉ y F. GARCÍA TORTOSA *Samuel Beckett: palabra y silencio*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro.

HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl (2009). *Incoherencia de la trama e indeterminación de los personajes*. Recuperado de <http://hernandezgarrido.com/documentos/ensayoRAULHERNANDEZGARRIDOIncoherenciatramacontradiccionspersonaje.pdf>, página oficial, consulta 24/05/18.

HERRERAS, Enrique (2006). «Medio siglo esperando a Godot». En *Revista ADE*, nº 111, 167-172.

LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel (2008). «Fosse y Tuskin, dramaturgos de los fiordos» en J. FOSSE Y M. TUSVIK *Yo soy el viento. La casa de hielo*. Madrid: Astillero.

MAETERLINCK, Maurice (1935). *El tesoro de los humildes*. Santiago de Chile: Ercilla.

MAETERLINCK, Maurice (2009). *La Intrusa. Los ciegos. Pelleas y Mélisande. El pájaro azul*. Ed. Ana González Salvador. Madrid: Cátedra.

MAMET, David (2001). *Los tres usos del cuchillo*. Barcelona: Alba.

MAZA, Lucía de la (2008). *Tragedia contemporánea y su posibilidad*. Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres.

MORAL, Juan Manuel del (2001). *Historicidad y temporalidad en El ser y el tiempo Heidegger. Signos filosóficos*. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/343/34300506.pdf>, página oficial, consulta 22/4/18.

MÜLLER, Heiner (1987). «Ribera despojada» en *Revista Primer Acto*, nº 221, 54.

NIETZSCHE, Friedrich (2000). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.

NIETZSCHE, Friedrich (2001). *La gaya ciencia*. Madrid: Akal.

NIETZSCHE, Friedrich (2003). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.

PAVIS, Patrice (1984). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Madrid: Paidós Ibérica.

PAVIS, Patrice (2006). «¿Representar la calamidad? Puesta en escena y performance en Aviñón 2005». En *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, nº. 26, págs. 4-18.

PINKLER, Leandro (2005). «La época de la muerte de Dios», en L. PINKLER y T. ABRAHAM *La religión en la época de la muerte de Dios*. Buenos Aires: Marea.

RAFTER, Denis (2006). «El mundo-circo de Samuel Beckett». En *Revista ADE*, nº 111, 173-180.

RIVERO WEBER, Paulina «Prólogo» a F. Nietzsche (2004). *La muerte de Dios*. México: Universidad Nacional Autónoma.

SANCHÍS SINISTERRA, José (2006). «Beckett dramaturgo: la penuria y la plétora». En *Revista ADE*, nº 111, 149-153.

SASTRE, Alfonso (1956). «Siete notas sobre Esperando a Godot». En *Revista Primer Acto*, nº 1, 46-52.

SPREGELBURD, Rafael (2006). «Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes». En *Revista Pausa*, 24, 17-30.

STEINER, George (2012). *La muerte de la tragedia*. México: Fondo de cultura económica.

SZONDI, Peter (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Madrid: Dykinson.

TRANCÓN, Santiago (2004). *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro*. Recuperado de <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/santiagoTrancon.pdf>, página oficial, consulta 12/05/18.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2012). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza.