



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

***Universos distópicos en el teatro europeo de posguerra.***

***Una investigación a través de siete obras.***

Trabajo Final de Máster

Dulce Escalante Membibre

Contacto: [duem26@gmail.com](mailto:duem26@gmail.com)

Tutor: Enric Ciurans Peralta

Master Oficial Estudis Avançats en Història de l'Art

Universitat de Barcelona

Barcelona, 14 de junio de 2016



Dulce Escalante Membibre

***Universos distópicos en el teatro europeo de posguerra. Una investigación a través de siete obras.***

RESUMEN

A principios del siglo XX surge un género literario denominado distópico con autores que recrean universos perversos, dañinos para el individuo. Tras la Segunda Guerra Mundial, Europa se revela como una utopía fallida, degenerada, una realidad distópica en la que el individuo se encuentra aislado y oprimido por los gobiernos totalitarios. En este contexto, en el teatro europeo encontramos una serie de obras que recrean universos distópicos fruto de la experiencia de la guerra y la posguerra que exploran los efectos que ambas tuvieron sobre el sujeto.

Palabras clave: teatro, literatura, distopía, historia, guerra, Europa.

ABSTRACT

In the early 20th century, a new literary genre called dystopian emerged. These authors depicted perverse, damaging universes for the individual. After the Second World War, Europe is revealed as a failed, degenerated utopia, a dystopian reality in which the individual is isolated and oppressed by totalitarian governments. In this context, in the European theatre we find some works that portray dystopian universes as a result of the war and postwar period, which explore the effect that both had on the subject.

Key words: theatre, literature, dystopia, history, war, Europe.

## ÍNDICE

1. Introducción.....	p. 1
2. Estado de la cuestión y marco teórico.....	p. 4
3. Metodología interpretativa.....	p. 12
4. La distopía en el teatro europeo de posguerra	
4.1. La distopía teatral.....	p. 13
4.2. La sistematización del mal: Harold Pinter. <i>Invernadero</i> .....	p. 16
4.3. La epidemia alienante: Eugène Ionesco. <i>Rinoceronte</i> .....	p. 26
4.4. Antonio Buero Vallejo: realidad vs. ficción. <i>La Fundación</i> .....	p. 37
4.5. Descubrir la realidad en un mundo posible: Friedrich Dürrenmatt. <i>Frank V</i> .....	p. 46
4.6. Albert Camus: el dios silencioso. <i>El malentendido</i> .....	p. 54
4.7. Samuel Beckett: la existencia como prisión. <i>Los días felices</i> .....	p. 62
4.8. Entre el existencialismo y el absurdo: Manuel de Pedrolo. <i>Homes i</i> <i>no</i> .....	p. 71
5. Conclusiones.....	p. 81
6. Bibliografía.....	p. 84

## 1. Introducción

El presente Trabajo Final de Máster se propone como una investigación en torno al concepto de distopía a través de siete obras de teatro. En los textos escogidos, todos ellos comprendidos en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, los autores pertenecientes a distintas dramáticas europeas reflejaron una realidad negativa que hemos relacionado con la idea de distopía. En las diferentes piezas estudiadas se observará cómo estos dramaturgos mostraron un mundo que había quedado abatido por el conflicto bélico que asoló Europa y el mundo entero en la primera mitad del siglo XX, así como sus consecuencias sobre el individuo: desasosiego, soledad, pérdida de la fe, confusión, aislamiento... Esta realidad adversa es abordada en cada una de las obras a través de diferentes recursos y técnicas como la comedia, el absurdo, la parábola satírica, el existencialismo, el teatro de la incomunicación o el minimalismo.

La investigación se centra en siete textos teatrales europeos de las décadas cuarenta, cincuenta, sesenta y setenta. Es importante remarcar que el conjunto de estos textos se propone como un panorama y no como un enfoque sistemático sobre un autor o una dramaturgia concreta. Así, las obras escogidas constituyen una muestra, debido a que la producción teatral de posguerra es inmensa e inabarcable para esta investigación. Por tanto, los criterios que se han utilizado en este estudio podrían ser aplicados a otras muchas obras para demostrar si podría ser calificadas como distópicas. La elección de dicha muestra responde a un criterio histórico y territorial. Por un lado, los autores escogidos compartieron el tiempo de la posguerra europea y por tanto sus discursos comparten también, en mayor o menor medida, una actitud vital o cosmovisión similar, marcada por los hechos de su época. Todos estos dramaturgos, con líneas de pensamiento y convicciones muy distintas, sufrieron las consecuencias de la guerra (segunda guerra mundial y guerra civil española) y de una u otra manera plasmaron esa experiencia en los textos elegidos. La visión de esta Europa destruida tanto física como moralmente, aunque abordada desde diferentes actitudes, refleja en todas las obras escogidas un universo distópico o, dicho de otra manera, se trata de piezas que expresan escénicamente una distopía, concepto que la

literatura de ficción ya había apadrinado desde principios del siglo XX pero que nunca se había planteado en el género dramático. Así, esa realidad se muestra en todas las piezas como un estado de cosas negativo o distopía y este concepto es el que funcionará como ente vertebrador de todos los casos de estudio. Más adelante se explicará en mayor profundidad esta idea y cómo se relacionará con las obras propuestas. Por otra parte, estos siete dramaturgos poseen nacionalidades que hacen que nuestra muestra sea representativa de Europa: Reino Unido (Harold Pinter), Irlanda (Samuel Beckett), Francia (Albert Camus), Rumanía (Eugène Ionesco, también nacionalizado francés), Suiza (Friedrich Dürrenmatt), España (Antonio Buero Vallejo) y Cataluña (Manuel de Pedrolo). Así, nos proponemos establecer paralelismos, coincidencias y temas comunes entre autores de una misma generación y territorio con estilos, planteamientos y técnicas muy diferentes y siempre girando en torno al concepto de distopía.

Por otra parte, el criterio de colocación de las obras obedece a la naturaleza de la distopía descrita. Una vez estudiados todos los textos, discernimos entre aquellos que evocan una distopía colectiva y los que reflejan una distopía individual o personal. Por tanto, el término se entiende un sentido amplio. No sólo se acepta como distopía social o lugar en el que el individuo está privado de su libertad de una manera evidente (bajo un sistema totalitario), sino también como universo sin un ente opresor claro en el que el ser humano se encuentra atrapado en sí mismo. Este último tipo de antiutopía está estrechamente conectada con el pensamiento existencialista, según el cual, como se verá más adelante, la existencia misma se podría definir como distopía. En definitiva, las obras se han colocado en función de un criterio gradual que comienza en la distopía como forma de (mal) gobierno y termina en la distopía como estado vital. En base a estas dos acepciones, el trabajo comienza con las distopías sociales y continúa con las existenciales. Así, *Invernadero*, *Rinoceronte*, *La Fundación* y *Frank V* se situarían en el primer bloque, *El malentendido* se colocaría en el medio y *Los días felices* y *Homes i No* en el segundo.

El objetivo del trabajo será demostrar si efectivamente en las obras de teatro seleccionadas encontramos elementos que permitan calificarlas como universos distópicos. Se tratará de exponer la manera en que estas obras reflejan realidades distópicas entendidas como ambientes en los que las condiciones que se tienen por

normales o adecuadas han sido subvertidas hasta dar lugar a una situación abyecta para el individuo. En consecuencia, cuando se haga referencia al término distopía o antiutopía, éste debe entenderse en el sentido de mal lugar, topos perverso o realidad negativa inadecuada para la satisfacción de las necesidades de la persona.

En resumen, a lo largo de esta investigación se mostrarán diferentes universos distópicos recreados a través del texto teatral. Para ello, primero se hará una introducción al concepto de distopía para situar al lector y posteriormente se enunciarán las características de la distopía como género literario de ficción, en base a las cuales se analizarán las diferentes obras. Reiteramos que estos textos constituyen sólo una muestra y que podrían ampliarse a muchas otras escritas en este período que responden a una misma actitud del dramaturgo frente a la realidad.

## 2. Marco teórico y estado de la cuestión

En cuanto al marco teórico utilizado, el trabajo se ha abordado desde diferentes perspectivas: estudios teatrales, historia, historia de las ideas, sociología, filosofía y política. Así, las obras de los autores estudiados responden a una variedad de puntos de vista que aportan a este trabajo una condición multidisciplinar, enlazando la cuestión principal —el texto dramático— con otras disciplinas como la filosofía y la política.

Para un panorama sobre el teatro de posguerra, el libro *Le théâtre moderne II. Depuis la deuxième guerre mondiale*<sup>1</sup> contiene una serie de textos reunidos por Jean Jaquot sobre diferentes dramaturgos europeos y americanos. Este volumen constituyó un primer acercamiento a esta época del teatro y a sus autores más representativos desde el punto de vista de diversos autores que aportan una visión crítica sobre cada uno de ellos. Incluye ensayos sobre dramaturgos abordados en este trabajo, como Ionesco, Beckett, Buero Vallejo, Dürrenmatt y Camus. En cuanto a los estudios específicos de los autores, cada uno de ellos posee una enorme cantidad de publicaciones. Las utilizadas para este trabajo se encuentran mencionadas en una nota a pie de página al comienzo de cada apartado, junto al nombre del autor en cuestión.

En cuanto al marco histórico del trabajo, *Postguerra: una historia de Europa desde 1945*<sup>2</sup> de Tony Judt ofrece un amplísimo estudio sobre los años posteriores a 1945 hasta el año 2005, no sólo desde una perspectiva histórica sino política, social y cultural. Por ello se trata de una obra muy útil para contextualizar esta investigación. Por su parte, el libro de Keith Robbins titulado *The world since 1945*<sup>3</sup> presenta, de manera muy completa, el paisaje a nivel mundial que quedó tras la Segunda Guerra Mundial. En este libro hay un capítulo que lleva por título “Brave New World?” (pp. 201-251), en clara alusión a *Un mundo feliz* de Aldous Huxley —en el inglés original el título es *Brave New World*— y en el que Robbins relata los hechos que ocurrieron a

---

<sup>1</sup> JACQUOT, J. (Ed.) *Le théâtre moderne II. Depuis la deuxième guerre mondiale*. Paris: Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1973.

<sup>2</sup> JUDT, T. *Postguerra: una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Taurus, 2006.

<sup>3</sup> ROBBINS, K. *The world since 1945*. New York: Oxford University Press, 2009.



partir de 1985 y que nos dirigen, en el marco de la globalización, hacia un “nuevo orden mundial”.

A la hora de comenzar a abordar la idea de distopía para poder relacionarla con los diferentes textos, fue necesario antes un acercamiento al concepto de utopía. La cantidad de autores que han discutido sobre este tema es extensísima. Por un lado, *The concept of utopia* (1990)<sup>4</sup> de Ruth Levitas es un estudio clásico sobre el tema en el que la autora investiga el significado del término y cómo ha sido utilizado por estudiosos y teóricos. Este libro ofrece una completa visión sobre las múltiples maneras en que el término utopía ha sido definido en cuanto a su contenido, forma y función. Así, Levitas explora su utilización a manos de Karl Marx, Friedrich Engels, Karl Mannheim, Robert Owen, Georges Sorel, Ernst Bloch, William Morris, y Herbert Marcuse. La autora también realiza en este texto una aproximación a la distopía como una forma o variación de la utopía. Otro estudio en esta línea es *Historia de la utopía* (1967)<sup>5</sup> de Jean Servier, un estudio sumario de las utopías históricas desde Platón, Tomás Moro, San Agustín, Francis Bacon, Charles Fourier, Robert Owen hasta la antiutopía de Aldous Huxley, entre otros. Por su parte, Lewis Mumford en *Historia de las utopías* (1922)<sup>6</sup> realiza un recorrido por el pensamiento utópico que pasa por Platón, William Morris y H.G. Wells, entre otros muchos. Por otro lado, Paul Ricoeur, en *Ideología y utopía*<sup>7</sup>, realiza una revisión de la obra del mismo título de Karl Mannheim, quien fue el primero en estudiar ambos conceptos desde un mismo marco conceptual.

En cuanto a la idea de distopía, que constituye el eje central de nuestro trabajo, este concepto se ha abordado desde diferentes ámbitos. Por un lado nos hemos apoyado en textos escritos después de la II Guerra Mundial que tratan temas como el totalitarismo, la opresión, la represión, la libertad y la rebelión. Para ello, *Los orígenes del totalitarismo*<sup>8</sup> (1951) de Hannah Arendt es una obra esencial. Está comprendido por tres partes dedicadas al antisemitismo, imperialismo y, por último, al totalitarismo en las que explora las diferentes instituciones y operaciones que

---

<sup>4</sup> LEVITAS, R. *The concept of utopia*. Oxford [etc.]: Lang, 2010.

<sup>5</sup> SERVIER, J. *Historia de la utopía*. Caracas: Monte Avila C.A., 1969.

<sup>6</sup> MUMFORD, L. *Historia de las utopías*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2013.

<sup>7</sup> RICOEUR, P. *Ideología y Utopía*. Barcelona, Gedisa, 1989.

<sup>8</sup> ARENDT, H. *Los orígenes del totalitarismo. Vol. 3: Totalitarismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

posibilitan los movimientos totalitarios, concentrándose en la Alemania nazi y la Rusia estalinista. Este texto tiene especial importancia en nuestro estudio ya que su perspectiva sobre el por qué del éxito de los totalitarismos en la sociedad es posible aplicarla a varias de las obras de este trabajo. Por otra parte, su teoría propuesta en *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*<sup>9</sup> (1963) también ha tenido relevancia a la hora de analizar las conductas de algunos personajes de las obras. Asimismo, *El miedo a la libertad*<sup>10</sup> (1941) de Erich Fromm constituye un texto que aporta una visión sobre el hombre muy acorde con la de los dramaturgos aquí estudiados: el individuo aislado, la decadencia moral, la angustia y la sumisión a poderes externos a él, fruto de la sociedad industrial moderna. En dicha obra el autor expone varias ideas sobre los factores sociales y psicológicos que rodean a la falta de libertades de la persona, no sólo en el contexto de los regímenes fascistas sino como algo quizás inherente al individuo. Esta obra ofrece un marco contextual muy adecuado, ya que el problema de la libertad tiene un gran peso en esta investigación.

Por otro lado, Theodor W. Adorno, en *Crítica cultural y sociedad* (1951) dedica un capítulo a Aldous Huxley y la utopía<sup>11</sup> en el que compara la distopía creada por el escritor británico en *Un mundo feliz* con el capitalismo americano. Adorno señala la existencia de tres máximas que definen las comunidades de ambos universos: la *Community* —el individuo subordinado al funcionamiento del todo—, la *Identity* (la anulación de las diferencias individuales) y la *Stability* —el final de toda dinámica social— y todo ello garantizado mediante el *Conditioning*, la producción de modos de comportamiento por medio del control de las condiciones<sup>12</sup>. Finalmente, mediante ese condicionamiento, continúa Adorno: “los hombres se someten a amar lo que tienen que hacer, sin saber siquiera que eso es someterse. Así se asegura subjetivamente su felicidad y se mantiene el orden”<sup>13</sup>. Estas máximas son características de las sociedades distópicas planteadas en la ficción literaria y asimismo aparecen de una u otra manera en los textos analizados en este trabajo.

---

<sup>9</sup> ARENDT, H. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1999.

<sup>10</sup> FROMM, E. *El miedo a la libertad*. Barcelona: Paidós, 1998.

<sup>11</sup> ADORNO, T. “Aldous Huxley y la utopía” en *Crítica cultural y sociedad*. Madrid: Sarpe, 1984 ADORNO (pp. 75-109).

<sup>12</sup> ADORNO, T. “Aldous Huxley...” *Op. cit.*, p. 81.

<sup>13</sup> ADORNO, T. “Aldous Huxley...” *Op. cit.*, p. 82.

Otros autores han visto la distopía como la continuación degradada de la utopía. Paul Ricoeur, citando a Lewis Mumford, sostiene que hay dos tipos de utopías: las que son evasiones y las que son programas y aspiran a realizarse<sup>14</sup>. Son estas últimas las que pueden llegar a producir contrautopías o distopías, continúa Ricoeur: “Si llevamos lo bastante lejos la utopía baconiana ésta nos conduce a un mundo absurdo. La utopía se frustra por sí misma”<sup>15</sup>. Es decir, la utopía cumplida puede dar lugar a una distopía. Así, Hans Magnus Enzensberger, en un artículo titulado “Un apéndice a la utopía. Formas de andar”<sup>16</sup>, nos habla de “las tres promesas centrales de las utopías europeas”: *El fenecimiento del Estado*; *El internacionalismo* y *La igualdad*. En definitiva, expone cómo, irónicamente, la utopía cumplida se convierte en distopía. Algo a lo que también ha señalado el investigador y periodista Luis Núñez Ladeveze en su artículo “De la utopía clásica a la distopía actual”<sup>17</sup> en el que explica cómo los contenidos de los relatos utópicos pueden verse desde perspectivas éticas totalmente contrapuestas y propone la distopía como “una inversión producida por la propia praxis utópica”<sup>18</sup>. Es decir, propone la distopía como continuación de la utopía, identificando dos conceptos en apariencia contrapuestos.

La antiutopía es vista por estos autores como una continuación del proyecto utópico, no como contrario a éste. Huxley ya expresó su miedo ante una utopía realizada en *Un mundo feliz* y Orwell en *1984*. A lo largo de la historia se ha visto cómo cuando las utopías se cumplen, la situación a la que dan lugar se asemeja mucho a una distopía, por ejemplo la URSS, la Revolución Francesa (su posterior régimen napoleónico) o *Fordlandia*, la utopía fallida de Henry Ford en la selva amazónica. Como afirma Núñez Ladeveze, “utopía lleva en su seno la distopía: al desvanecerse la ilusión sólo queda el maleficio. Los contenidos son los mismos, pero difiere la retórica de sus intenciones”<sup>19</sup>. Según el autor, la utopía es un “buen lugar” si se mira puramente desde la perspectiva de las intenciones, pero una vez realizada se

---

<sup>14</sup> RICOEUR, P. *Op. cit.*, p. 307.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> ENZENSBERGER, H. M. “Un apéndice a la utopía. Formas de andar” en *Claves de la razón práctica*, nº 8, pp. 2-7.

<sup>17</sup> LADEVEZE, L.N. “De la utopía clásica a la distopía actual” en *Revista de Estudios Políticos* (Nueva época) nº 44, marzo-abril 1985, pp. 47-80.

<sup>18</sup> LADEVEZE, L.N. *Op. cit.*, p. 47.

<sup>19</sup> LADEVEZE, L.N. *Op. cit.*, pp. 66-67.

desvela su doble filo. Citando a Thomas Kuhn, Ladeveze denuncia el despotismo que acontece en las utopías, reduciendo al mínimo la libertad del individuo: "...por eso resultan esos Estados artificiales, a pesar de la sabiduría artística que los ha proyectado, no tanto edificantes como repugnantes: la feliz *Polis* de Platón, la *Ciudad del sol* de Tommaso Campanella, la *Atlántida* de Bacon, la *Utopía* de Tomás Moro. No pueden negar una lejana semejanza con las terroríficas utopías de Aldous Huxley o George Orwell"<sup>20</sup>. Ricoeur opina que en la época contemporánea, "todas las cosas están bloqueadas por los sistemas que han fallado pero que no pueden ser vencidos"<sup>21</sup>. Es decir, los proyectos utópicos se han visto frustrados pero a la vez logran mantener todo su poder.

Héctor Daniel Dei en *Lógica de la distopía. Fascinación, desencanto y libertad* define la Postmodernidad como "la manifestación distópica de la utopía de la Modernidad."<sup>22</sup> Tras la crisis de los relatos llega la llamada Postmodernidad, que se cuestiona la validez de la construcción histórica hegeliana: "El componente utópico de la Posmodernidad, en cambio, se exaspera como distopía, un mal lugar, en las prácticas sociales y se expresa como denuncia catastrófica, como ultimidad de las formas y como desarticulación del cosmos"<sup>23</sup>.

La utopía nacionalsocialista, una vez cumplida, dio lugar a la gran distopía del siglo XX, el horror sistematizado del Holocausto. En *Mínima moralía* (1951), en el aforismo número 58, "Lejos de fuego", Adorno afirma: "Pensar que después de esta guerra la vida podrá continuar "normalmente" y aun que la cultura podrá ser "restaurada" —como si la restauración de la cultura no fuera ya su negación—, es idiota."<sup>24</sup> Auschwitz es visto por Adorno como censura, pero no es una prohibición, sino un criterio. *Escribir después de Auschwitz* (1990) es un texto escrito por Günter Grass con motivo del 35 aniversario del final de la Segunda Guerra Mundial y coincidiendo con la reunificación alemana. En él relata su sentimiento de culpa debido a su participación en las juventudes hitlerianas: "Nunca dejará de estar

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>21</sup> DANIEL DEI, H. *Lógica de la distopía. Fascinación, desencanto y libertad*. Editorial Docencia, 2002.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> ADORNO, T. *Minima moralia*. Madrid: Taurus, 1999, p. 53.

presente, nuestra vergüenza no se podrá reprimir ni superar, la imperiosa concreción de esas fotos —los zapatos, las gafas, los cabellos, los cadáveres— se resiste a la abstracción, Auschwitz, aunque se rodee de explicaciones, nunca se podrá entender.”<sup>25</sup> La conciencia intranquila de un ex joven hitleriano es plasmada en este texto en el que retoma la tesis de Adorno sobre la imposibilidad de ser los mismos después del gran horror. Pero para Grass, el mandamiento de Adorno sólo podía rebatirse escribiendo: “No podemos pasar por alto Auschwitz. No deberíamos, por mucho que nos atrajera, realizar ese acto de violencia, porque Auschwitz forma parte de nosotros, es una marca a fuego permanente de nuestra historia y —¡como ganancia!— ha hecho posible un entendimiento que podría expresarse así: por fin nos conocemos.”<sup>26</sup> Auschwitz, visto por Grass como “censura y quiebra irreparable en la historia de la civilización”<sup>27</sup>, se coloca como la gran distopía de comienzos del siglo XX, el mal lugar, el lugar del terror, al que ningún individuo podía combatir y en el que la esperanza no se planteaba como algo posible. Grass posee además una producción teatral en la que destacan títulos como *Inundación* (1956), *Los malos cocineros* (1961) y *Los plebeyos ensayan la rebelión* (1966). El Berlín de postguerra como un paisaje devastado y, en cierta medida, herencia de la gran distopía nazi, es visto por Grass a través de obras como *Tío, tío* (1958). El teatro de Grass, la parte menos conocida de su producción literaria, sería susceptible de ser estudiado en un análisis futuro, ya que en este trabajo hemos optado por un teatro ampliamente divulgado y representado.

Sin embargo, la verdadera denominación de distopía tal y como se entiende hoy en día se encuentra en la literatura. La condensación de todo lo anterior ocurre en el ya consolidado género literario denominado distópico, surgido a principios del siglo XX<sup>28</sup>. Esta variedad del relato de ciencia ficción cuenta con numerosas obras que han creado un imaginario distópico que se coloca como un referente en nuestro estudio. Obras clave en este tipo de producción literaria son las ya citadas *1984* y *Un mundo feliz*, así como *Nosotros* (1924), de Yevgueni Zamiatin, *Fahrenheit 451* (1953) de

---

<sup>25</sup> GRASS, G. “Escribir después de Auschwitz” en *Claves de la razón práctica*, nº 3, junio 1990 (pp. 70-80), p. 70.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>28</sup> Para un acercamiento a la literatura utópica y distópica de la primera mitad del siglo XX Cfr. KUMAR, K. *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

Ray Bradbury o la más reciente *V de Vendetta* (1988) de Alan Moore y David Lloyd. Cabe añadir títulos fundamentales como *El talón de hierro* (1908) de Jack London, *Cuando el dormido despierte* (1910) de H.G. Wells, *La metamorfosis* (1915) de Franz Kafka, *La pianola* (1952), de Kurt Vonnegut, *La naranja mecánica* (1962) de Anthony Burgess, *La fe de nuestros padres* (1967) de Philip K. Dick y *Ensayo sobre la ceguera* (1995) de José Saramago, por poner solo algunos ejemplos. Cabe señalar la popularidad de estas novelas a partir de las respectivas versiones cinematográficas que las han convertido en grandes obras de la cultura de masas.

Las sociedades distópicas que aparecen en la ficción literaria normalmente llaman la atención sobre temas que afectan a la sociedad en la vida real tales como la política, el medio ambiente, la religión, la economía, la psicología, la ética, la ciencia y la tecnología. En la distopía todos o algunos de estos aspectos han sido invertidos dando lugar a situaciones indeseadas. Estas antiutopías se caracterizan por su doble naturaleza real y a la vez irrealizable: por un lado, poseen una línea posibilista al llamar la atención sobre problemas existentes en la sociedad, y por otro, lo extravagante de la mayoría de estas historias las colocan como algo irreal. El relato del género distópico se caracteriza generalmente por su ubicación en un futuro más o menos cercano y su desarrollo en regímenes totalitarios en los que se ha producido una deshumanización del estado. En este ambiente se produce un control social opresivo y a la vez la ilusión de una sociedad perfecta sostenidos mediante el dominio corporativo, burocrático, tecnológico, moral y totalitario. La información y el pensamiento libre están restringidos y los ciudadanos se encuentran bajo vigilancia constante. Por otro lado, la población posee unas expectativas uniformes: la individualidad y el disenso son sancionados. Debido a esto, normalmente estos relatos aportan un punto de vista pesimista sobre la clase dominante, que gobierna de manera brutal o indiferente hacia la sociedad. Pese a ello, suele haber un individuo —o grupo de individuos— que forma una resistencia a este gobierno y pretende un cambio en la situación establecida, un ejemplo claro de ello es Berenguer en *Rinoceronte*, de la que se hablará más adelante.

De esta manera, los relatos distópicos se colocan como una sátira o como el lado perverso de las utopías, siempre situados en un futuro lo suficientemente cercano como para ser posible y así llamar la atención sobre problemas que afectan a la

sociedad. Krishan Kumar, citado por Levitas, apunta, en relación a los escritores de ficción utópica y distópica, que el optimismo de la utopía y el pesimismo de la distopía son en realidad dos caras de una misma moneda, la dualidad entre la esperanza de lo que el futuro podría ser en el mejor de los casos y el miedo de lo que podría ser en el peor<sup>29</sup>. En la actualidad, la ficción distópica goza de una gran aceptación tanto en la literatura como en el cine, con sagas como *Battle Royale* o *Los juegos del hambre*. Este éxito se debe quizás al posibilismo de lo que plantean estos nuevos universos distópicos, tan alejados y a la vez tan cercanos a nuestra realidad. Así, a la hora de relacionar la distopía con las obras de este trabajo, se ha tomado como punto de referencia los universos distópicos reflejados en este tipo de literatura. De esta manera, en algunos casos la proximidad es mayor que en otros, pero en todos está presente alguna de las características antes mencionadas.

Sobre la conexión entre teatro y distopía, cuestión central del trabajo, nos encontramos ante un territorio inexplorado. La distopía es un concepto que hasta ahora no se había relacionado con el género dramático, habiendo sido siempre patrimonio de la literatura y el cine.

En base a este amplio marco teórico, este trabajo se propone, ante todo hablar desde el hoy, desde nuestro presente. Así, se pretende demostrar, a través de las obras escogidas, si la distopía que plantean se puede seguir observando en la actualidad.

---

<sup>29</sup> LEVITAS, R. *The concept of utopia*, p. 159

### 3. Metodología interpretativa

Como ya se ha señalado, las obras escogidas constituyen una muestra. Así, los autores presentan trayectorias dilatadas y complejas, de manera que en la mayor parte de los casos más de una obra podría encajar en la propuesta de estudio que planteamos. Por ejemplo, Antonio Buero Vallejo tiene diversas piezas que plantean de manera más o menos evidente la situación de “normalidad” dentro de una sociedad totalitaria. Entre sus obras *La Fundación* es, sin duda, una de las más claras en este aspecto. Sin embargo, otras piezas como *La doble historia del Doctor Valmy*, que trata sobre la vida familiar de un torturador, o *En la ardiente oscuridad*, pieza maestra que plantea la lucha a muerte entre el revolucionario y el defensor del régimen en un ambiente presidido por la ceguera como símbolo de falta de libertad, podrían incluirse perfectamente en nuestra lectura distópica del drama contemporáneo. Lo mismo podríamos plantear con otros dramaturgos que forman parte de este estudio como Eugène Ionesco, Friedrich Dürrenmat o Albert Camus, en gradaciones y totalidades distintas.

Por otra parte, las obras no serán analizadas en base a una representación en concreto, sino que serán estudiadas puramente en base a su texto, aunque teniendo en cuenta las acotaciones y anotaciones del autor. Sin embargo, sí se citarán montajes contemporáneos de estas obras y los comentarios que aparecieron en los medios de comunicación, ya que puedan aclarar aspectos del texto que en una lectura pueden pasar más desapercibidos. Ante todo, en este trabajo nos proponemos hablar de las obras desde el presente, por lo tanto se incidirá en su repercusión en los medios, pues es fundamental a la hora de conectarlas con nuestra actualidad. Así, la intención de este trabajo es demostrar que las obras estudiadas conservan su vigencia en la actualidad, habiéndose convertido en clásicos contemporáneos.



#### 4. La distopía en el teatro europeo de posguerra

##### 4.1. La distopía teatral

Para comenzar, considero relevante un acercamiento al término en torno al cual se estructura el trabajo. El concepto de “distopía” proviene de la palabra “utopía”, una idea ambigua con dos acepciones diferentes. Es atribuida generalmente a Tomás Moro, en cuya obra *Utopía* (1516) el humanista inglés describe la estructura de una sociedad ideal ficticia desarrollada en una isla. Etimológicamente, la palabra “utopía” proviene de dos neologismos griegos que denotan “buen lugar” y “no lugar”. Por un lado, outopía -*οὐτοπία*- (*οὐ*=“no” y *τοπία*=“lugar”) significa aquello que no está en ningún lugar, con una connotación de algo irrealizable o inalcanzable. Por otro lado, eutopía -*εὐτοπία*- (*εὐ*=“bueno” o “buen”, *τοπία*=“lugar”) es equivalente a “buen lugar” entendido como un espacio ideal o perfecto en sus condiciones. Se trataría por tanto de un concepto que alude tanto a un topos idealmente perfecto por su regulación como a un lugar inexistente o imposible de encontrar, por lo que se trata de un concepto identificado con una perfección imposible.

La distopía se posiciona entonces como un concepto opuesto al que acabamos de definir. El prefijo *dis-* (*δυσ*) indica falta o dificultad, ausencia de salud o anomalía orgánica. Por su parte, *topos* (*τόπος*) implica lugar, paisaje, escena. John Stuart Mill fue el primero en acuñar el término “distopía” en un discurso para la Cámara de los Comunes con respecto a la política gubernamental sobre las tierras en Irlanda: “Es, quizás, demasiado halagador llamarlos utópicos, deberían llamarse mejor dis-tópicos o cacó-topos”<sup>30</sup>. Anteriormente se utilizaba el concepto “kakotopia”, utilizado por Jeremy Bentham: “Como complemento a la utopía -o el lugar imaginario del mejor gobierno-, imagino una cacotopía -o el lugar imaginado del peor gobierno- (...)”<sup>31</sup>. Por su parte, el académico José María Merino define distopía (término aún no incluido en el diccionario de la Real Academia Española) de la siguiente manera: “(...) representación imaginaria de una sociedad futura con características negativas que

<sup>30</sup> Cfr. MILL, J. S. (1988). *Public and parliamentary speeches - Part I - November 1850 - November 1868*. Toronto: University of Toronto Press.

<sup>31</sup> BENTHAM, J. *Plan of Parliamentary Reform, in the form of a catechism*, 1818.

son las causantes de alienación moral”<sup>32</sup>. Este concepto, como contrario al de utopía, define un lugar o estado imaginado en el que todo es indeseado o desagradable, típicamente en un entorno totalitario o degradado en el que la sociedad se caracteriza por desgracias como la pobreza, el sufrimiento, la opresión, la enfermedad o la superpoblación. En términos más coloquiales, distopía podría definirse también como un lugar en el que todo es tan malo como podría ser. Por tanto, la distopía se coloca como la versión degenerada de la utopía, aunque, como se señaló anteriormente, también puede verse como la continuación de esta. Así, apunta Núñez Ladeveze: “utopía es también la inversión distópica del proyecto, cuando la esperanza realizada no deja más que el rastro marchito de un deseo siempre frustrado”<sup>33</sup>. Todas estas características se reflejan en su totalidad o parcialmente en el género literario distópico del que ya hablamos anteriormente. Una vez aclarado este concepto, a continuación procederemos a aplicarlo a los textos.

Como ya hemos apuntado, en el género dramático no existe como tal un subgénero llamado “teatro distópico” o una “distopía teatral”. Es, por tanto, un ámbito sin explorar. Sin embargo, nos encontramos con una serie de obras que podrían agruparse bajo dicha categoría por poseer algunas de sus características. A continuación serán analizadas siete piezas de teatro que, dentro del marco teórico ya expuesto, pueden ser definidas como obras distópicas, pues recrean universos indeseados para el individuo, “malos lugares” en el sentido al que se apuntaba al comienzo del trabajo. Este “mal lugar” es muy diferente en cada una de ellas pero todas representan de alguna manera una distopía. Por tanto, en cada pieza analizada se tratará de determinar aquellos elementos que permiten asociarla al género distópico, apuntando a los paralelismos que se puedan encontrar entre ellas cuando los hubiera.

Como veremos a lo largo del estudio, cada autor reflejó esta realidad recurriendo a técnicas o poéticas distintas. Así, Harold Pinter mezcló el humor y la crueldad, Eugène Ionesco y Samuel Beckett recurrieron al absurdo, Albert Camus al ateísmo existencialista, Antonio Buero Vallejo expuso la dualidad entre realidad y ficción,

---

<sup>32</sup> En MORÁN, D. “Literatura distópica: cuando el futuro es una pesadilla” en *ABC* (05/08/2014) <http://www.abc.es/cultura/libros/20140805/abci-literatura-distopica-201408041809.html> (consultada el 17/05/2016).

<sup>33</sup> LADEVEZE, L.N. *Op. cit.*, p. 68.

Friedrich Dürrenmatt hizo uso de la sátira perversa y Manuel de Pedrolo aunó existencialismo y absurdo. En las obras analizadas a continuación se expondrán diferentes espacios distópicos expresados escénicamente por estos dramaturgos. Las características de las realidades que observaremos se encuentran muy ligadas a la literatura distópica. Así, nos encontraremos en ambientes opresivos con gobiernos totalitarios, crimen sistematizado, situaciones ilógicas, diálogos sin sentido o sin sentido aparente (juegos de palabras y expresiones), personajes aislados. Todos estos factores provocan situaciones escénicas en las que el o los individuos son prisioneros en un mal lugar del que no pueden escapar, y aquel que lo intenta sufre fatídicas consecuencias. Sin embargo, en algunas piezas veremos cómo aparece un individuo o individuos que se posicionan en contra de las normas o condiciones de la realidad en la que viven.

De esta manera, la asociación entre teatro y distopía da lugar a lo que aquí denominamos “distopía teatral”, en lo que constituye una pequeña muestra susceptible de ser ampliada si se realizase un estudio más extenso. A continuación procederemos al estudio de siete obras que constituyen siete universos muy distintos pero que comparten un factor en común: la realidad distópica.

#### 4.2. La sistematización del mal: Harold Pinter. *Invernadero*

Harold Pinter<sup>34</sup> fue un dramaturgo, director, actor, poeta y activista político británico. Nació en el barrio londinense de Hackney en el año 1930 pero en 1940, debido al estallido de la guerra, fue separado de sus padres y enviado a vivir al campo. Su biógrafo oficial Michael Billington afirma que la experiencia diaria de la vida y la muerte antes y después del Blitz londinense dejó en Pinter profundos recuerdos de soledad, desconcierto, separación y pérdida, temas que serán constantes en su obra<sup>35</sup>. Pudo regresar a Londres en 1944 y allí pasó un breve periodo en la Royal Academy of Dramatic Art. Cuando en 1948 fue llamado al servicio militar del ejército británico, se declaró objetor de conciencia, por lo que fue llevado a juicio y finalmente multado<sup>36</sup>. Entonces comenzó a actuar en pequeñas compañías de teatro con las que viajó por las Islas Británicas. Escribió su primera obra teatral en 1957, titulada *La habitación*, a la cual siguió *La fiesta de cumpleaños*, que supuso un terrible fracaso, siendo retirada del West End de Londres a la semana de su estreno. Sin embargo, en 1959 su obra *El portero* fue un éxito y gracias a ella se dio por fin a conocer. Durante los años sesenta Pinter forjó su particular estilo definido por los silencios, los diálogos impredecibles y contradictorios y el característico clima de amenaza y opresión en el que se mueven sus personajes. En esta época escribió obras como *Una noche de juerga* (1959), *Los enanos* (1960), *El amante* (1962), *Retorno al hogar* (1964) o *Paisaje* (1967). Ya entonces se había consolidado como una de las grandes figuras del teatro británico cuya influencia sería decisiva para la siguiente generación de dramaturgos. Posteriormente escribió otras piezas célebres como *Traición* (1978) o *Celebración* (1999). Además, el dramaturgo inglés también dirigió y actuó en la radio, la televisión y el cine, además de adaptar sus propios textos teatrales a la gran pantalla. Asimismo escribió varios guiones para películas como *El*

---

<sup>34</sup> Cfr. TRUSSLER, S. *The Plays of Harold Pinter: an assessment*. London: Victor Gollancz, 1973; HAYMAN, R. *Harold Pinter*. London: Heinemann, 1975; ESSLIN, M. *Harold Pinter. The Playwright*. London [etc.]: Methuen, 1984; ARAGAY, M. *El Llenguatge en la producció teatral de Harold Pinter*. Barcelona: PPU, 1992; REGAL, M. S. *Harold Pinter: a question of timing*. Basingstoke: Macmillan, 1995; BILLINGTON, M. *The Life and work of Harold Pinter*. London: Faber and Faber, 1996; KANE, L. (Ed.) *The Art of Crime: The plays and films of Harold Pinter and David Mamet*. Routledge, 2004; GRIMES, C. *Harold Pinter's Politics: A Silence Beyond Echo*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2005

<sup>35</sup> BILLINGTON, M. *Op. cit.* pp. 5-10.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 20-25.

*serviente* (Joseph Losey, 1963), *El mensajero* (Joseph Losey, 1970) y *La mujer del teniente francés* (Karel Reisz, 1981) este último adaptación de la novela de John Fowles y por el que Pinter fue candidato al mejor guión en los premios Oscar, BAFTA y Globos de Oro.

Además de su actividad como escritor, Pinter fue una figura muy presente en el activismo político y social<sup>37</sup>. Crítico implacable de la política británica, en especial durante el gobierno de Margaret Thatcher, escribió artículos muy incisivos con el poder: “Hemos creído durante tanto tiempo que vivimos en un país libre que nos cuesta mucho someter esta idea a cualquier análisis real o práctico. Actualmente en este país se están recortando toda una serie de libertades fundamentales. Este abanico es extenso, de gran recorrido y muy pernicioso.”<sup>38</sup> Esta declaración es representativa de su actitud crítica frente a los sistemas de gobierno y que se muestra muy claramente en la obra analizada más adelante. En otra de sus declaraciones más polémicas, Pinter se refirió a Tony Blair como un “iluso idiota” y comparó la administración de George W. Bush de los Estados Unidos con la Alemania nazi<sup>39</sup>. Como vemos, fue un personaje activo y comprometido en causas políticas que implicaban la opresión de los estados sobre el individuo. Se opuso fervientemente a la Guerra Fría, fue miembro de la Campaña para el Desarme Nuclear (*Campaign for Nuclear Disarmament*) y apoyó el movimiento anti-apartheid británico (*British Anti-Apartheid Movement*), firmando junto a otros artistas de su país una petición que demandaba la liberación de los líderes del Proceso de Rivonia<sup>40</sup>. Fue también miembro del *PEN International* y de la Campaña de Solidaridad con Cuba (*Cuba Solidarity Campaign*), que denunciaba el bloqueo de dicho país por parte de los Estados Unidos y defendía el derecho de autodeterminación de los cubanos. En 1958 viajó a Turquía junto a Arthur Miller en nombre de *PEN International* para investigar

---

<sup>37</sup> Sobre el compromiso y activismo político de Pinter, cfr. BILLINGTON, M. *Op. cit.*, capítulo 15: “Public Affairs” (pp. 286–305); MERRITT, S. *Pinter in Play: critical strategies and the plays of Harold Pinter*. London: Duke University Press, 1995, capítulo 8: “Cultural Politics” (espec. “Pinter and Politics”, pp. 171–179) y <http://www.haroldpinter.org/politics/index.shtml> (consultada el 17/05/2016).

<sup>38</sup> PINTER, H. “Deteriorar el llenguatge de la llibertat”, artículo publicado en *Sanity*, en marzo de 1989. En PINTER, H. *Veus vàries (1948-2005)*, Barcelona: Proa, 2005, p. 134.

<sup>39</sup> “Pinter blasts 'Nazi America' and 'deluded idiot' Blair” en *The Guardian* (11/06/2003) <http://www.theguardian.com/uk/2003/jun/11/books.arts> (consultada el 17/05/2016).

<sup>40</sup> MBEKI, T. “Hail the Nobel Laureates - apostles of human curiosity!” en *ANC Today* <http://web.archive.org/web/20080622112823/http://www.anc.org.za/ancdocs/anctoday/2005/at42.htm> (consultada el 17/05/2016).

sobre los actos de tortura contra escritores turcos encarcelados y allí pudo ver de primera mano la opresión sufrida por las víctimas<sup>41</sup>.

En 2001 se asoció al Comité Internacional para la Defensa de Slobodan Milosevic (*ICDSM*), que reclamaba un juicio justo y libertad para el político serbio. También se opuso fervientemente a la Guerra del Golfo y escribió un poema titulado *American Football- A Reflection on the Gulf War*, en el que denuncia el triunfalismo militar que siguió a la guerra y los eufemismos con que fue tratada en televisión<sup>42</sup>. Asimismo, se declaró objetor de los bombardeos de la OTAN en Yugoslavia durante la Guerra de Kosovo, de la Guerra de Afganistán de 2001 y de la invasión de Irak en 2003, a la que se refirió como “Un acto de bandidismo, un acto de flagrante terrorismo de estado, demostrando el desprecio absoluto por el concepto del derecho internacional”<sup>43</sup>. En 2005 le fue otorgado el Premio Nobel de Literatura y un año después actuó en *La última cinta de Krapp* (1958) de Samuel Beckett, un monólogo en el que interpreta a un hombre atormentado por el paso del tiempo y los recuerdos. Fue su última actuación antes de su muerte en 2008, a los 78 años.

En cuanto a su producción dramática, su extenso trabajo se puede dividir en dos grupos: por un lado, las llamadas “comedias de amenaza” y, por otro, las comedias psicológicas o sociales, más tardías. *Retorno al hogar* (1965) se puede colocar como obra puente entre estas dos fases, conteniendo elementos de ambas. Aquí nos centraremos en las primeras, debido a su cercanía con el tópico del trabajo. El término “comedia de amenaza” fue acuñado por el crítico Irving Wardle y bajo él se han encasillado una serie de obras escritas por los dramaturgos David Campton, Nigel Dennis, N. F. Simpson y Harold Pinter<sup>44</sup>. Este tipo de comedias se caracterizan por el hecho de que uno o varios de los personajes sienten que están amenazados por una fuerza, poder, personalidad o institución. El teatro de Pinter en este período plantea una cuestión particularmente interesante: la seguridad del individuo. Cuando éste cree que está a salvo de todo, en su casa o en su habitación, de pronto, un personaje extraño entra y sacude los cimientos de esa seguridad, que se revela como falsa.

---

<sup>41</sup> Cfr. PINTER, H. *Arthur Miller's Socks* en [http://www.haroldpinter.org/politics/politics\\_torture.shtml](http://www.haroldpinter.org/politics/politics_torture.shtml) (consultada el 17/05/2016).

<sup>42</sup> PINTER, H. *American Football- A Reflection on the Gulf War* (1991). en [http://www.haroldpinter.org/poetry/poetry\\_football.shtml](http://www.haroldpinter.org/poetry/poetry_football.shtml) (consultada el 17/05/2016).

<sup>43</sup> PINTER, H. “Pinter: Torture and misery in name of freedom” en *The Independent* (14/10/2005). <http://www.independent.co.uk/news/world/politics/pinter-torture-and-misery-in-name-of-freedom-319540.html> (consultada el 17/05/2016).

<sup>44</sup> BILLINGTON, M. *Op. cit.*, p. 106.

Paradójicamente, el mundo privado se convierte en un espacio irremediamente abierto y peligroso. Sin embargo, en la mayor parte de estas obras, el miedo y la sensación de amenaza devienen fuente de una comedia en la que se mezclan el absurdo y la intriga. Obras como *La fiesta de cumpleaños* (1957), *La habitación* (1957), *El montaplatos* (1957), *El portero* (1960) e *Invernadero* (1958) representan este tipo de humor. En estos trabajos, Pinter plantea situaciones que son en principio triviales pero que se van tornando amenazadoras y crueles. Hay una violencia subyacente que genera una sensación de incertidumbre e inseguridad típicamente kafkianas<sup>45</sup>. Esta atmósfera de amenaza y a la vez cómica hace que el espectador se ría pero no sepa exactamente por qué (o si debería hacerlo), como ocurre también en las obras de Ionesco, Dürrenmatt y Beckett analizadas más adelante.

Por otro lado, en estas piezas existe una omisión deliberada de explicaciones sobre lo que ocurre, con lo que la tensión va en aumento. Uno de los temas centrales en la obra de Pinter es la imposibilidad de conocer los motivos de las acciones humanas o lo que Esslin llama la “dificultad de verificación”<sup>46</sup>. Así, el propio Pinter explicó:<sup>47</sup>

El deseo de verificación es comprensible pero no puede ser siempre satisfecho. No hay diferencias marcadas entre lo real y lo irreal, así como entre lo verdadero y lo falso. Una cosa no es necesariamente verdadera o falsa, puede ser ambas cosas a la vez. La suposición de que comprobar lo que ha ocurrido o está ocurriendo es sencillo, la considero imprecisa. Un personaje que en escena no pueda presentar argumento o información alguna convincente sobre su pasado y cuyo comportamiento presente tampoco da un análisis comprensible de sus motivos, es tan legítimo y tan digno de atención como uno que de modo alarmante pudiese hacerlo. Cuanto más aguda es la experiencia, tanto menos articulada es su expresión.

Pinter expone de esta manera la incertidumbre y carencia de puntos de referencia del individuo contemporáneo. Así, nos encontramos ante obras ambiguas y

---

<sup>45</sup> Sobre la afinidad entre Harold Pinter y Franz Kafka, cfr. ARMSTRONG, R. *Kafka and Pinter Shadow Boxing: The Struggle between Father and Son*. New York: St. Martin's Press, 1999.

<sup>46</sup> ESSLIN, M. *Op. cit.*, p. 221.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

misteriosas en las que el autor logra crear una creciente sensación de amenaza sin la necesidad de explicitarla, de una manera ingeniosa y sutil.

*Invernadero (The Hothouse)*<sup>48</sup> permaneció oculta y sin representarse durante más de veinte años. Fue escrita en 1958 como pieza radiofónica, pero Pinter, poco satisfecho con ella —y aún tocado por el fracaso de *La fiesta de cumpleaños*—, la dejó apartada durante veintidós años, rescatándola en 1980. La historia tiene lugar en un lugar de naturaleza dudosa, pero que parece ser una especie de institución de salud mental pública. Este centro está dirigido por un ex coronel enloquecido llamado Roote quien, en el día de Navidad, recibe dos noticias que lo perturban profundamente: el paciente número 6457 ha muerto y la 6459 ha dado a luz después de ser violada por un miembro del personal. Roote afirma desconocer estos hechos, a pesar de haberse reunido con la mujer y firmado el certificado de defunción del hombre días antes. Vemos cómo en este sanatorio los pacientes no tienen nombre y tanto la vida como la muerte son vistos como meros errores administrativos. Como cabeza de turco del crimen se elige a Lamb, un conserje confiado e ingenuo que es víctima de tratamientos de electroshock encubiertos que lo dejan en un estado casi vegetal. Pero el propio Roote poco a poco es precipitado hacia la culpa por su personal, que incluye al abiertamente insubordinado y alcohólico Lush, la sexualmente retorcida Miss Cutts y el ambicioso Gibbs. A partir de esta situación, Pinter realiza un audaz retrato de la corrupción del poder mediante un humor glacial y absurdo gracias al cual *Invernadero* podría definirse como una especie de *slapstick* cruel.

En este sanatorio de pesadilla, los internos (a los que nunca se ve en el escenario) son codificados, electrocutados y alienados por el poder central. Estos “pacientes” no son otra cosa que el reflejo de los disidentes políticos sometidos a tratamientos correctivos. Al invernadero van a parar aquellos que no se ajustan a las normas, los que no se someten a la autoridad. Como afirma Billington, Pinter trata de hacernos ver que el estado tiene interés en producir ciudadanos modelo satisfechos que se conformen exactamente con las expectativas programadas<sup>49</sup>. Tal y como ocurre en *Rinoceronte*, la siguiente pieza estudiada, en la que los ciudadanos de un pequeño

---

<sup>48</sup> No conocemos versión española de esta obra. Sin embargo, en una edición de diversas obras de Pinter en *Cuadernos para el diálogo* (Libros de teatro, 55), Madrid, 1976, se incluye el sketch central titulado “El solicitante”, p. 223-230.

<sup>49</sup> BILLINGTON, M. *Op. cit.*, p. 103.



pueblo francés se irán poco a poco convirtiendo en una masa unificada de individuos sin voluntad y sometidos a una fuerza superior.

En este microcosmos-invernadero autocrático, el ex-coronel Roote se erige como un tirano caricaturizado que, sin embargo, posee unos sentimientos completamente humanos: duda, tiene miedo, se derrumba y soluciona todo ello con grandes dosis de whisky. Siguiendo la tesis de la banalidad del mal de Arendt<sup>50</sup>, Roote sería finalmente una marioneta al servicio de un poder superior, un integrante más de la máquina burocrática en la que su papel tiránico se revela como simple cumplidor de órdenes. Por su parte, el personal del sanatorio no son menos víctimas de la maquinaria totalitaria, ya que ellos también se encuentran aislados y encerrados en el invernadero, sacrificando parte de su vida en favor de la institución. “Es esa terrible locura de una comunidad autosuficiente. Puedes convencerte a ti mismo de cualquier cosa, no importa el valor moral de lo que estás haciendo. Los estados totalitarios confían absolutamente en ese autoengaño”<sup>51</sup>, afirma Jamie Lloyd, quien llevó la obra a escena en Londres en 2013.

En este escenario que poco a poco se va asemejando más a una cárcel que a un sanatorio, el espectador es testigo de la crueldad y la corrupción que se apoderan de los mandatarios de la institución. Un espacio penitenciario, en apariencia benévolo, en el ningún personaje tiene escapatoria. Al final de la obra, los internos-presos organizan un amotinamiento nocturno que sumerge a la institución en el más profundo caos y terminan asesinando a todos los miembros del personal, excepto a Gibbs. Al día siguiente, el Invernadero surge de nuevo, implacable, tras la rebelión. Gibbs ha tomado el relevo de Roote: una nueva autoridad suplanta a la vieja y todo vuelve al estado original. En la escena final vemos además un elemento nuevo en el escenario: un escudo que alude directamente al Reino Unido, lo que supone una crítica implícita a la situación de las libertades en el país del propio Pinter (cabe señalar que al inicio de la obra suena el himno nacional británico). Al final, todos, internos y personal, eran víctimas del mismo sistema totalitario que se erige nuevamente, con nuevos miembros y reclusos.

---

<sup>50</sup> Cfr. ARENDT, H. “Eichmann en Jerusalén...” *Op. cit.*

<sup>51</sup> TRUEMAN, “The Hothouse: Harold Pinter's hauntingly prescient nightmare” en *The Independent* (08/05/2013)  
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/the-hothouse-harold-pinters-hauntingly-prescient-nightmare-8606710.html> (consultada el 04/06/2016).

Reflejo de la inhumanidad y corrupción que corroen a la autoridad, escondidas tras una burocracia tan implacable como aparentemente inofensiva, este sanatorio distópico no es otra cosa que el símbolo de una prisión reservada para aquellos que discrepan con lo establecido. El dirigente de la institución se refiere así a sus pacientes: “Después de todo, no son criminales. Son sólo personas que necesitan ayuda, la cual tratamos de darles, de una manera u otra, con nuestra mejor discreción, con nuestro mejor juicio, para ayudarlos a recuperar su confianza, la confianza en sí mismos, la confianza en los otros, la confianza en... el mundo”<sup>52</sup> El lenguaje eufemístico de Roote es la voz dulcificada con la que gobierno autoritario justifica sus actos perversos. Nos encontramos ante una ferviente crítica al totalitarismo y a la burocracia férrea de la institución que Lloyd define como una obra “sobre el poder estatal desmedido y las decisiones que toman los líderes —decisiones ilegítimas potencialmente peligrosas— en nombre de una sociedad mejor”<sup>53</sup>. El despotismo y arbitrariedad estatales que refleja *Invernadero* hacen de ella una obra perfectamente acorde a la situación social y política actual: líderes que toman decisiones con consecuencias devastadoras para el ciudadano pero siempre “por el bien del ciudadano”. Tal como afirma Rodrigo Fresán: “la utopía de unos pocos suele estar asentada sobre la distopía de multitudes”<sup>54</sup>. Mario Gas, quien llevó la obra a escena en 2015, está de acuerdo en que *Invernadero* nos habla sobre “el hombre urbano, su alienación, su disolución ante un poder pretendidamente democrático y radicalmente aniquilador”<sup>55</sup>. Las críticas al espectáculo, por su parte, se centraron en la atmósfera de terror amable que consigue el espectáculo: “El feroz restablecimiento de la ortodoxia disciplinaria en manos de una burocracia entrenada para mantener el orden aparece en toda su magnitud.”<sup>56</sup>

*Invernadero* tiene además un origen autobiográfico. La escena del tratamiento de electroshock de Lamb al final del primer acto proviene de un sketch titulado *El*

---

<sup>52</sup> BILLINGTON, M. *Op. cit.*, p. 104

<sup>53</sup> TRUEMAN, M. *Op. cit.*

<sup>54</sup> FRESÁN, R. *¿Cuánto falta para llegar a Utopía?* (22/05/2016) en *El País* [http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/19/actualidad/1463668656\\_802968.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/19/actualidad/1463668656_802968.html) (consultada el 05/06/2016)

<sup>55</sup> LÓPEZ REJAS, J. “Harold Pinter o el efecto invernadero” en *El cultural* (20/02/2015) <http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Harold-Pinter-o-el-efecto-invernadero/35981> (consultada el 14/05/2016)

<sup>56</sup> ROSELL, C. “Los excesos del poder” en *El Periódico de Catalunya* (19/02/2016) <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/harold-pinter-invernadero-lliure-mario-gas-4908826> (consultada el 12/06/2016)

*Solicitante* (*Applicant*, 1959), que relata la experiencia de un hombre al que, en una supuesta entrevista de trabajo, se le aplica un violento tratamiento de electrodos. Esta historia está basada en un episodio que vivió el propio Pinter en 1954: con el objeto de ganar algo de dinero, se ofreció voluntario para unas pruebas de “percepción sensorial” en el *Maudsley Hospital* de Londres, que resultaron ser en realidad un tratamiento de electrochoque y sonidos de alta frecuencia. Relató así lo ocurrido: “Pasé varios días temblando de pies a cabeza, preguntándome a qué o a quiénes estarían destinados aquellos experimentos, y tardé mucho tiempo en olvidar la experiencia”<sup>57</sup>. Este pasaje de su vida lo dejó plasmado en *El solicitante* y en varias escenas de *Invernadero* en las que el indefenso Lamb es electrificado hasta perder la conciencia. La correlación de este episodio con las torturas y asesinatos ejercidos por el gobierno totalitario sobre los insurrectos en la distopía de *1984* es patente: “-Fue una buena ejecución... Pero me parece que estropean el efecto atándoles los pies. Me gusta verlos patalear. De todos modos, es estupendo ver cómo sacan la lengua, que se les pone azul...”<sup>58</sup>.

Sin embargo, a pesar de la crueldad de escenas como esta, no faltan en *Invernadero* grandes dosis de humor negro. Violencia, comedia y absurdo no son elementos excluyentes en el teatro de Pinter, quien piensa que en sus obras “hay un cierto tipo de horror y creo que este horror y lo absurdo van juntos.”<sup>59</sup> Para él no existe contradicción entre el afán de realismo y el absurdo, de manera que la incoherencia vital puede ser motivo de risa: “Todo es divertido, la mayor seriedad es divertida, incluso la tragedia. Y creo que lo que trato de hacer en mis obras es llegar a hacer reconocible esta realidad de lo absurdo de cuanto emprendemos, cómo nos comportamos, cómo hablamos.”<sup>60</sup> Sin embargo, esta diversión se termina cuando afloran la crueldad y el horror de la condición humana: “El rasgo característico de la tragedia es que *deja de ser divertida*. Primero lo es, luego deja de serlo.”<sup>61</sup> Este ambiente de amenaza encubierta se puede observar en otros dramaturgos con trayectoria posterior como la británica Sarah Kane (1971-1999), por ejemplo en su

---

<sup>57</sup> ORDÓÑEZ, M. “Pinter, el adelantado” en *El País* (29/6/2013) [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/25/actualidad/1372181010\\_443337.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/25/actualidad/1372181010_443337.html) (consultado el 03/06/2016).

<sup>58</sup> LADEVEZE, L.N. *Op. cit.*, p. 76.

<sup>59</sup> ESSLIN, M. “El teatro...” *Op. cit.*, p. 220.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

obra *Limpios* (*Cleansed*, 1998), en la que una universidad se transforma en una especie de institución de naturaleza carcelaria bajo las órdenes de un sádico hombre llamado Tinker. También hay una estrecha correlación con las obras de Martin McDonagh (n. 1970), dramaturgo angloirlandés en quien Pinter ha ejercido una gran influencia. Por ejemplo, en *The Pillowman* (2003) que tiene lugar en una sala de interrogatorio en la que se tortura a un hombre acusado de cometer una serie de crímenes contra niños. Se anticipó asimismo una década al humor brutal de otro británico, Joe Orton, quien en *Lo que vio en mayordomo* (*What the Butler Saw*, 1969) plasmó la locura de los miembros de un hospital psiquiátrico.

En 1958, *Invernadero* parecía todavía algo irreal, pero con el paso de los años finalmente la realidad superó a la ficción y Pinter se reveló como un visionario de su tiempo. El autor, hablando sobre la obra en su estreno americano en 1982, dijo que *Invernadero* “hubiera sido tomada por una fantasía, por algo remoto y surrealista” cuando fue escrita en 1958, “sentía que no era el caso entonces, y sé que no es el caso ahora. En 1982 no puede negarse que encaja con los hechos de la vida actual. La verdadera hipocresía y brutalidad política son ahora descaradas. No podemos ser engañados por ellos por más tiempo”<sup>62</sup>. A finales de los años cincuenta, Pinter se había adelantado a su propia época. Se anticipó al descubrimiento de la psiquiatría represiva soviética<sup>63</sup>, a los abusos policiales a los presos políticos en la cárcel de Maze (Belfast) en los setenta, a las muertes de prisioneros en custodia policial en Inglaterra y Gales<sup>64</sup> y las torturas en Guantánamo. La radical y furiosa *Invernadero* hubiera caído como una bomba si hubiera sido estrenada en 1958 y hubiera demostrado que su autor no era sólo un gran dramaturgo sino también un personaje con una gran conciencia política. En su discurso de aceptación del Premio Nobel en el año 2005, Pinter decía lo siguiente:<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> MERRITT, S. *Op. cit.*, p. 175.

<sup>63</sup> Cfr. REJALI, D. “Soviet Pharmacological Torture” en *Torture and Democracy*. Princeton University Press, 2009.

<sup>64</sup> “Deaths in Police Custody” en *Inquest*

<http://www.inquest.org.uk/statistics/deaths-in-police-custody> (consultada el 04/06/2016).

<sup>65</sup> PINTER, H. “Nobel lecture. Art, Truth and Politics”

en [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html) (consultada el 04/06/2016).

La mayoría de los políticos, en las pruebas de que disponemos, están interesados no en la verdad, sino en el poder y en el mantenimiento del mismo. Para mantener ese poder es esencial que la gente permanezca en la ignorancia, que vivan en la ignorancia de la verdad, incluso la verdad de sus propias vidas. Lo que nos rodea es, por tanto, un vasto tapiz de mentiras sobre el que nos alimentamos.

Si en el año 1949 Orwell llamaba la atención sobre los peligros del totalitarismo en la sociedad británica en *1984*, casi una década después Pinter lo hacía a través del teatro. En este fragmento de su discurso Pinter amplía el lema del partido del Gran Hermano de la distopía de Orwell “Ignorance is strenght” (“La ignorancia es la fuerza”), para denunciar cómo el lenguaje político se utiliza para mantener el control sobre el pensamiento de los individuos.

En definitiva, el invernadero de Pinter no es otra cosa que un símbolo de los instrumentos estatales cuya finalidad es reajustar la actitud insumisa de los inconformistas a las demandas de la sociedad, siguiendo un esquema similar a la fundación de Buero. Así, vemos cómo se trata de una obra perfectamente acorde a las condiciones políticas actuales, siendo el reflejo de la arbitrariedad y despotismo con que la maquinaria totalitaria opera sobre el individuo. En conclusión, Pinter propuso con *Invernadero* un universo distópico en el que los derechos individuales se encuentran subordinados al impune poder del estado, revelándose como una obra tremendamente actual cuya metáfora sobre el poder alienatorio de los sistemas totalitarios mantiene hoy en día todo su vigor.

#### 4.3. La epidemia alienante: Eugène Ionesco. *Rinoceronte*

Eugène Ionesco<sup>66</sup> nació en Slatina (Rumanía) en 1909 y pasó su infancia con su familia en París, hijo de un industrial y abogado rumano y de madre francesa. Desde niño mostró su amor al teatro asistiendo con su madre a los espectáculos de títeres que los jueves por la tarde se presentaban en el Jardín de Luxemburgo, que trasladó a su casa, jugando y divirtiéndose a su hermana con marionetas. A los trece años regresó a Rumanía reclamado por su padre y a pesar del empeño de éste en que Ionesco estudiase ingeniería, finalmente cursó la licenciatura en filología francesa en la universidad de Bucarest. Escribía poemas y artículos en diferentes revistas para darse a conocer como escritor y en 1934 publicó *Nu (No)*, una colección de artículos y ensayos en un tono ingenioso y sarcástico dirigidos contra algunas de las figuras literarias más importantes de Rumanía, como Camil Petrescu y Mircea Eliade, levantando una gran polémica que no sería la última. En 1938 consigue una beca para ir a París a escribir una tesis doctoral sobre Charles Baudelaire, que nunca llegó a terminar, sin embargo allí pudo estudiar la obra de filósofos franceses contemporáneos como Jaques Maritain, Emmanuel Mounier y Gabriel Marcel. Además, se integró en el círculo de escritores de la revista *Esprit* y colaboraba con *Cahiers du Sud*, una importante publicación cultural de Marsella.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial volvió a Rumanía, para regresar posteriormente a París en 1945, tras pasar unos años en Marsella. En 1950 Nicolas Bataille dirigió su obra *La cantante calva* (1950), que tuvo una fortuna enorme en la escena parisina, representándose de manera ininterrumpida durante más de dos décadas, a pesar del fracaso absoluto del estreno. El lenguaje convertido en una cáscara vacía al servicio de las convenciones sociales es denunciada en esta y otras de sus obras, contribuyendo de manera decisiva a la creación de la etiqueta “teatro del absurdo” para definir su teatro. Después de este estreno y gracias a su innovador humor sarcástico, irónico y sutil Ionesco entró en el llamado *Còllege de la Pataphysique*, una selecta agrupación de intelectuales experimentales a la que

---

<sup>66</sup> Cfr. ESSLIN, “El teatro...” *Op. cit.*, pp. 97-156; DOUBROVSKY, S. “Ionesco and the Comedy of the Absurd” en *Yale French Studies*, nº 28, 1959; SAROYAN, W. *Ionesco*, Nueva York: Theatre Arts, 1958; HAYMAN, R. *Eugène Ionesco*, London: Heinemann, 1972; VERNONIS, P. *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris: Klincksieck, 1972; MICHAUD, G. “Ionesco: de la dérision à l’anti-monde” en JACQUOT, J. “Le théâtre...” *Op. cit.*, pp. 37-43; JACQUART, E. *Le Théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris: Gallimard, 1974.

pertenecían escritores como Boris Vian, Raymond Queneau, Jacques Prévert o Marcel Duchamp. A continuación presentó obras en un acto como *La lección* (1950), sobre un maestro que asesina a sus alumnos, *Las sillas* (1952), en la que los protagonistas escenifican el extraordinario fracaso del hombre corriente, *Amadeo o cómo salir del paso* (1954), una metáfora de la muerte del amor conyugal y *El rinoceronte* (1959), analizada a continuación, y que supuso el espaldarazo definitivo a su trayectoria gracias al montaje que dirigió Jean-Louis Barrault al Théâtre Odéon de París. En estas y otras obras Ionesco demuestra su capacidad para aunar el absurdo y la complejidad metafísica, mediante un humor de una inteligente sutileza que pone al descubierto la banalidad de la existencia humana que la sociedad se empeña en cubrir de una falsa grandeza.

En un texto de 1958<sup>67</sup> Ionesco confesaba que el teatro le resultaba “detestable”, que ni las obras, ni mucho menos los actores le despertaban ningún tipo de admiración: “No era, pues, realmente un aficionado al teatro, y menos aún un hombre de teatro. Me aburría.” Sin embargo, con su habitual tono entre provocador y chistoso, confesaba haber escrito una obra a los trece años y admirar a Sófocles, Esquilo o Shakespeare. En cuanto a su filiación vanguardista, dado que en 1958 todavía no se había acuñado el afortunado término *teatro del absurdo*, escribía: “...alguien me podría reprochar el no haber inventado nada. Pero yo creo que uno descubre al mismo tiempo que inventa, y que la invención es descubrimiento o redescubrimiento, y si se me considera un autor de vanguardia, no es mía la culpa. Es la crítica la que lo ha considerado así. No tiene la menor importancia. Una definición vale tanto como cualquier otra. No quiere decir nada, es tan solo una etiqueta.”<sup>68</sup> Por aquel tiempo también recibió los ataques del crítico teatral británico Kenneth Tynan en un artículo en *The Observer*, en el que se refería a Ionesco como el “mesías de los enemigos del realismo teatral”, abriendo una airada polémica acerca sobre el valor del anti-realismo en el teatro<sup>69</sup>. En esta disputa se demostró que Ionesco, más allá de un escritor de obras de humor absurdo, era un intelectual serio con un importante bagaje cultural capaz de explorar los rincones más complejos de la condición humana.

---

<sup>67</sup> IONESCO, E. “Experiencia del teatro”, en *La lección*, Madrid: Cuadernos del Teatro Español n. 26, febrero de 2010, p. 9-33.

<sup>68</sup> IONESCO, “Experiencia...”, *Op. Cit.*, p. 37.

<sup>69</sup> Sobre la disputa Ionesco-Tynan cfr. ESSLIN, M. “El teatro...” *Op. cit.*, pp. 97-102.

Después de obtener la nacionalidad francesa y consagrarse como uno de los escritores más destacados del panorama internacional, le fue otorgado en 1961 el título de Caballero de las Artes y las Letras de Francia, al que siguió el *Grand Prix National du Théâtre*, entre otros premios. En 1970 entró a formar parte de la *Académie Française*, siendo después nombrado Caballero de la Legión de Honor. Durante estos años escribe obras como *El rey se muere* (1962) y *La sed y el hambre* (1966), *Macbett* (1972) y una novela, *El solitario* (1974), además de viajar por todo el mundo para participar en conferencias y seminarios. Con una salud ya muy debilitada, Ionesco murió en París en 1994, con una extensa obra a sus espaldas y siendo reconocido internacionalmente por haber llevado al teatro de posguerra una nueva mirada basada en el absurdo del lenguaje.

Con *El rinoceronte*<sup>70</sup>, estrenada en 1959, comenzó el reconocimiento a nivel internacional del talento de Ionesco<sup>71</sup>. La obra, dividida en tres actos, se sitúa en un pequeño pueblo francés en el que, poco a poco, sus habitantes se van convirtiendo en rinocerontes. Todos sucumben excepto Berenguer, un hombre sencillo y muchas veces minusvalorado por el resto debido a su simplicidad y naturalidad. Este argumento de apariencia descabellada posee una gran profundidad y solidez, siendo en el fondo una alegoría del totalitarismo expresada en forma de distopía y a través del humor absurdo que caracteriza el teatro del dramaturgo rumano.<sup>72</sup>

Todo comienza cuando Berenguer y su amigo Jean están sentados un domingo por la mañana en un café, conversando. Son dos hombres que representan actitudes muy diferentes: Jean es pragmático, optimista, actúa metódicamente y acusa a Berenguer de su apatía y de beber demasiado, de su aspecto descuidado y su falta de voluntad, pues para él, la responsabilidad y la mesura son lo más importante: “Hombre superior es el que cumple su deber”<sup>73</sup>. Mientras Jean afirma que la vida es una lucha y que quien no lucha es un cobarde, Berenguer se queja de que la vida es una cosa anormal y ni siquiera es capaz de dirigir una palabra a Daisy, una compañera

<sup>70</sup> IONESCO, E. “El rinoceronte” en *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1974

<sup>71</sup> Después de su estreno mundial en Düsseldorf, se representó en París bajo la dirección de Jean-Louis Barrault y en Londres por Orson Welles, con Sir Lawrence Olivier interpretando el papel principal.

<sup>72</sup> Así lo expresaba Ionesco en *Notas y contranotas. Estudios sobre teatro*, Buenos Aires: Losada, 1965, p. 21: “[...] Nada de comedias de salón, sino la farsa, la carga paródica extrema. Humor sí, pero por medio de lo burlesco. Una comicidad implacable, sin finura, excesiva. Nada de comedias dramáticas, tampoco, sino retornar a lo insostenible, llevar todo al paroxismo, allí donde están las fuentes de lo trágico. Hacer un teatro de violencia: violentamente cómico, violentamente dramático.”

<sup>73</sup> IONESCO, E. “El rinoceronte...”, *Op. cit.* p. 605.



de trabajo de la que está enamorado. En medio de su airada conversación, de repente, un rinoceronte atraviesa trotando la calle principal del pueblo ante la estupefacción de los vecinos. Berenguer no se ve impresionado por esta nueva presencia, mostrándose más bien indolente, al contrario que Jean, a quien el animal ha causado una profunda indignación y turbación. Ante la inexplicable aparición del paquidermo, Ionesco nos muestra las diferentes actitudes y reacciones de los demás habitantes del pueblo. Cada uno asocia el suceso con su propia experiencia, sin llegar a percibir la gravedad del asunto. Así, Berenguer y Jean discuten si el rinoceronte tenía uno o dos cuernos, si era de Asia o de África; el Lógico y el anciano caballero debaten sobre silogismos absurdos y el ama de casa llora desconsoladamente por su gato muerto. Pero ninguno parece preocupado por el verdadero trasfondo de lo que ha ocurrido, sino que siguen sus vidas con normalidad. Mediante esta indiferencia colectiva, Ionesco nos demuestra que el hombre es preso de su propia experiencia, el lenguaje se revela entonces vacío e inútil y por tanto la comunicación humana carece de sentido. Poco a poco todos los personajes se irán convirtiendo ellos mismos en rinocerontes, sucumbiendo a una especie de “rinocerontitis” que terminará por dominar todo el pueblo.

De esta manera, terminan por formar una manada, corren todos juntos, todos iguales, habiéndose olvidado por completo de su identidad humana, de su individualidad. La ascensión de Hitler al poder en las elecciones de 1933 fue posible en gran medida gracias a su énfasis en lo colectivo por encima de lo individual. Como señala Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*, el éxito de los movimientos totalitarios, al operar sobre masas, depende de “la pura fuerza del número”<sup>74</sup>. En *El rinoceronte* es posible observar cómo los habitantes del pueblo se van uniendo a la masa por el mero hecho de no quedarse fuera de ella: el número creciente de rinocerontes es un motivo suficiente para convertirse en uno. El rinoceronte representa el abotargamiento, el embrutecimiento, la alienación, que permiten el triunfo de los totalitarismos. También observamos cómo en las distopías de Orwell y Huxley se da una apología al poder colectivo por encima del individuo: “Debes darte cuenta de que el poder es colectivo. El individuo sólo tiene poder en tanto deja de ser individuo”<sup>75</sup> dice O’Brien en 1984. Así, la perfección y felicidad sociales sólo son posibles mediante la absorción de la individualidad por parte del Estado, es decir, la

<sup>74</sup> ARENDT, H. “Los orígenes...”, *Op. cit.*, p. 185.

<sup>75</sup> LADEVEZE, L.N. *Op. cit.*, p. 70.

conversión de la sociedad en masa. Erich Fromm propone en *El miedo a la libertad*<sup>76</sup> cómo el triunfo de las ideas totalitarias se basa, entre otros factores, en el temor a la inseguridad y a la incertidumbre y cómo el individuo se resigna a sacrificar su libertad en favor de un poder superior. Así, los personajes de *El rinoceronte* se unen a la manada porque el hecho de estar fuera les hace sentirse inseguros y la figura del animal les proporciona estabilidad. Como vemos, el rinoceronte se extiende imparablemente y la comunidad va progresivamente uniéndose a la manada. El perfil de estos personajes que sacrifican su humanidad por una causa que desconocen encajaría con la definición que propone Arendt de la masa como “esas muy numerosas personas neutrales y políticamente indiferentes, que jamás se adhieren a un partido y rara vez acuden a votar”<sup>77</sup>. Y aunque el rinoceronte no es un partido político sí se puede entender como una causa a la que los habitantes de este pequeño pueblo francés se abandonan ciegamente. Los que en un principio eran indiferentes comienzan a admirarlo, fascinados ante la dureza de su piel, su enérgico paso, su libertad de espíritu... Al final, al igual que los ciudadanos alemanes en 1933, no pudieron resistirse a la atracción de una figura carismática. Así, *El rinoceronte* también supone una afilada crítica hacia la alienación del individuo que posibilita la adhesión a una causa que en realidad desconoce, como apunta Esslin, describiendo la primera representación de la obra en el Düsseldorf Schauspielhaus:

...la audiencia alemana enseguida reconocía los argumentos, usados por los personajes que sienten que tienen que seguir la moda, como aquellos que ellos mismos habían oído, o usado, en un momento en el que la gente en Alemania no pudo resistir el encanto de Hitler... La Rinoceritis no es únicamente la enfermedad de los totalitarios tanto de la derecha como de la izquierda, es también la atracción al conformismo<sup>78</sup>.

El rinoceronte se va expandiendo igual que una enfermedad contagiosa entre la población y parece adecuado mencionar aquí la semejanza de esta epidemia con aquella propuesta por Albert Camus en *La peste* (1947), una alegoría sobre cómo el nazismo, al igual que una plaga, se instauró entre la población francesa. Ambos

---

<sup>76</sup> FROMM, E. *Op. cit.*, p. 26, 27, 28 *et passim*.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 489.

<sup>78</sup> MERRITT, S. *Op. cit.* p. 173.

autores exponen simbólicamente la capacidad del nacionalsocialismo de integrarse gradualmente en el tejido social, cómo pasó de ser un movimiento minoritario a convertirse en un movimiento de masas. Así, la manada de rinocerontes va en aumento y corren a sus anchas por la ciudad, algo a lo que la gente se ha terminado por acostumbrar. Llegado este punto de la obra la realidad se ha deformado de manera perversa, tornándose en un ambiente distópico en el que Berenguer, el único personaje que resiste —no se sabe si por voluntad o por temperamento—, se encuentra sólo, siendo testigo de cómo todos sus amigos y conocidos se abandonan a la metamorfosis paquidérmica. Lo más peligroso de una situación indeseada es que se normalice, que se naturalice, pues es entonces cuando se arraiga definitivamente. El rinoceronte se han integrado de tal manera que se los aceptan ya como algo normal. Sólo Berenguer se niega a resignarse ante lo que está pasando.

A medida que se va imponiendo el triunfo del rinoceronte, se desvelan las verdaderas personalidades y actitudes de los que quedan: fanáticos, hipócritas, egoístas, moralistas, conformistas... No son más que un coro de máscaras que tratan de esconder su pobreza interior mediante el lenguaje. Por una parte, está El Lógico, un personaje recurrente en el teatro de Ionesco que ilustra de manera clara el vacío lingüístico que subyace a las conversaciones humanas. Convencido de que la justicia es la lógica, llega a proferir falacias como que Sócrates era un gato: “Otro silogismo: todos los gatos son mortales. Sócrates es mortal. Ergo, Sócrates es un gato.”<sup>79</sup>. Este personaje es un estereotipo que encarna a los falsos intelectuales e ideólogos que se jactan de su sabiduría y principios pero que sucumben fácilmente a lo que dicta la mayoría. Así, cuando Berenguer va a buscar al Lógico para que aclare las cosas, ve que también él se ha convertido en rinoceronte: ni siquiera la lógica ni la filosofía son capaces de combatirlo. Por otro lado está Dudard, compañero de trabajo de Berenguer, quien es indiferente ante la situación y afirma que hay de tomarse las cosas más a la ligera y no preocuparse por todo lo que ocurre. Dice que los rinocerontes “No atacan. Si se les deja en paz, no se meten con nadie. En el fondo, no son malos. Existe en ellos cierta inocencia natural, sí; cierto candor...”<sup>80</sup>. Su actitud es la del indiferente, el fatalista: “Puesto que es así, es que no puede ser de otra manera.”<sup>81</sup> Berenguer y Dudard son dos actitudes opuestas ante la conversión de sus

---

<sup>79</sup> IONESCO, E. “El rinoceronte...” *Op. cit.* p. 605.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 687.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 689.

amigos a rinocerontes y ante la vida en general. Dudard, indulgente, tolerante hasta el absurdo, se conforma con los hechos porque piensa que no se han podido evitar, pues es imposible cambiar el destino. Berenguer, en cambio, se consterna, busca respuestas, le atormenta que sus amigos hayan sucumbido a la transformación y piensa que la indulgencia de Dudard esconde en realidad su cobardía, flaqueza y ceguera mental. Detrás de su fría neutralidad y estoicismo, se esconde un conformismo que hace que se deje seducir por el rinoceronte. Por otro lado, Botard, un ex maestro, representa al hombre empírico que sólo cree lo que puede ver con sus propios ojos. Se jacta de poseer un espíritu metódico, exacto, representando el escepticismo y la desconfianza ante lo que no se puede demostrar. Sin embargo, es contradictorio en todo lo que dice y habla con frases hechas, siendo la incredulidad su única arma. Este hombre que desde el principio se posiciona fervientemente en contra de los rinocerontes, finalmente se une a la manada, afirmando que “hay que ir con el tiempo”. Es la personificación de aquellos que siguen a la masa aunque ello suponga ir en contra de sus propias ideas. Y, finalmente, Jean, a pesar de la firmeza moral y exaltados valores de los que alardeaba al comienzo, termina por abandonarse también a la rinoceronte-manía. Se revelará cómo su voluntad no era más que un conformismo enmascarado, siendo en realidad un defensor del sistema que no se cuestiona nada.

Daisy es uno de los últimos personajes en transformarse. Hasta entonces, posee un punto de vista ambiguo: no aprueba el Rinoceronte pero tampoco está en contra, defendiendo el libre albedrío y admitiendo que, si uno quiere ser rinoceronte, está en su derecho de serlo. Siempre mirando hacia otro lado, Daisy representa la indulgencia radical: “¡Hay muchas clases de realidades! Elige la que te conviene. Busca tu evasión en lo imaginario.”<sup>82</sup> Además, llega a afirmar que la culpabilidad es síntoma de falta de pureza, una frase que inevitablemente se relaciona con la exaltación racial nacionalsocialista. Condescendiente, carente de moral, hipócrita y controladora, en la escena final, cuando Berenguer y ella son los únicos humanos que quedan, decide unirse a la masa, pues es vencida por el miedo a una vida libre al margen de la mayoría.

Ionesco realiza así un diagnóstico de la sociedad, desenmascarando estereotipos y extirpando lo absurdo de todos ellos. Pues, ¿qué son todos estos personajes sino máscaras? El autor explora las diferentes actitudes y patrones de conducta que pueden

---

<sup>82</sup> *Ibidem*, pp. 710-711.

darse en una población víctima de la imposición de un sistema totalitario. Por un lado, está la admiración al rinoceronte por su fuerza bruta y carencia de los debilitantes sentimientos humanos. Por otro están los conformistas, quienes creen que se podrá derrotar al animal desde dentro, comprendiéndolo, y por último los indiferentes, que carecen de la voluntad para posicionarse. La enfermedad rinocerónica que propone Ionesco es una que no afecta únicamente a las sociedades bajo regímenes totalitarios sino al individuo que se siente atraído por la comodidad del conformismo. Es más fácil dejarse llevar por las opiniones de la mayoría que luchar contra lo establecido y ser consecuente con las propias ideas.

Así pues, en este panorama, Berenguer se coloca como una figura ambigua. Por un lado, es el único que se resiste a unirse a la masa de rinocerontes, representando así la resistencia frente al totalitarismo. Se siente atrapado en una realidad que no comprende y lucha por escapar, cuestionándose el sistema establecido y generalmente aceptado. Es consciente de que algo va terriblemente mal en la comunidad en la que vive, pero se encuentra sin apoyos. En este sentido se coloca como el prototipo de individuo que resiste a las normas impuestas por el gobierno distópico como Winston Smith en *1984* o John el Salvaje en *Un mundo feliz*. Aunque al principio no se veía impresionado por los rinocerontes, cuando sus amigos y conocidos se transforman en ellos, le afecta en extremo, sintiéndose sobrecogido: “[...] se me encoge el corazón... Me siento solidario con todo lo que sucede. Tomo parte en ello: no puedo permanecer indiferente.”<sup>83</sup> Berenguer intenta ayudarlos, de convencerlos para que resistan, pero cualquier esfuerzo es ya inútil. En la interpretación política que hasta ahora seguimos, esta situación se puede entender como la plasmación de los sentimientos de Ionesco cuando en 1938 tuvo que abandonar Rumanía, viendo cómo la mayoría de sus amistades se unían gradualmente al fascismo de la Guardia de Hierro rumana. En sus propias palabras:<sup>84</sup>

...durante toda mi vida me he sentido muy afectado por lo que podríamos llamar la corriente de opinión, su rápida evolución, su poder contagioso como el de una auténtica epidemia. La gente se deja invadir por una nueva religión, una doctrina, un fanatismo... En estos momentos somos testigos de una terrible mutación humana. No sé si lo habéis notado, pero

<sup>83</sup> IONESCO, E. “El rinoceronte...”, *Op. cit.* p. 688.

<sup>84</sup> ESSLIN, M. “El teatro...” *Op. cit.*, p. 143.

cuando la gente no comparte por más tiempo vuestras opiniones, cuando ya no os podéis hacer entender por ellos, uno tiene la impresión de enfrentarse con monstruos, rinocerontes por ejemplo. Tienen una mezcla de candor y ferocidad. Te matarían con la mejor conciencia. Y la historia nos muestra cómo, en este cuarto de siglo, la gente transformada de este modo no sólo parecen rinocerontes, sino que se convierten realmente en rinocerontes.

Este fragmento clarifica la posición de Ionesco como detractor del pensamiento totalitario, que se propaga como una epidemia y frente al cual el individuo que resiste se encuentra solo. Finalmente, al normalizarse los rinocerontes, Berenguer, en su afán por permanecer humano, se queda aislado, posicionándose como aquello que ya no es normal. En este sentido se le puede comparar con el desamparado Gregor Samsa de *La metamorfosis* de Kafka (1915). Ambos son víctimas del aislamiento frente a la sociedad: mientras que Gregor es rechazado por su familia debido a su metamorfosis en un insecto monstruoso, Berenguer, a pesar de conservar su forma humana, también es un ser anormal porque lo “normal” ha pasado a ser el rinoceronte.

Así pues, Berenguer puede ser visto como símbolo de la resistencia, pero como hemos dicho es un personaje con una doble lectura y entenderlo sólo como un una figura heroica sería hacer un examen superficial. Berenguer no es en realidad un héroe, su resistencia al rinoceronte no está claro si es por voluntad propia o por su temperamento. En la escena final se lamenta por su incapacidad de transformarse como los demás, una parte de él desea ser rinoceronte para no estar solo. Por tanto, este personaje podría más bien ser calificado de antihéroe, al igual que Tomás en *La Fundación*, pues sus actos pueden ser considerados heroicos pero no tanto los medios. Berenguer defiende heroicamente la superioridad de los humanos sobre los rinocerontes —“¡El hombre es superior al rinoceronte!”<sup>85</sup>—, pero lo hace sin ningún tipo de ideales fundados, con la misma radicalidad que los demás se adhieren a la manada. Ionesco expone así lo absurdo de ambas actitudes fanáticas. La insistencia en la superioridad humana de Berenguer hace que este personaje, a pesar de ser en cierta manera un rebelde, sea también objeto de la ironía del autor, que ataca por igual a la indiferencia conformista y al individualismo soberbio y hace que *El rinoceronte* rebase una lectura política y se coloque como un diagnóstico de lo absurdo de la existencia humana. Y ese absurdo inexorable es mostrado a través de diálogos

---

<sup>85</sup> IONESCO, E. “El rinoceronte...”, *Op. cit.*, p. 705.

disparatados que dan lugar a situaciones hilarantes, en las que los personajes tratan de comunicarse entre sí de manera casi infantil, como si fueran las marionetas que tanto divertían al autor durante su niñez. Al igual que para Harold Pinter, lo cómico y lo trágico no son incompatibles para Ionesco:<sup>86</sup>

El humor nos hace conscientes, con una lucidez libre, de la trágica condición del hombre... No es sólo espíritu crítico, sino que... el humor es la única posibilidad que tenemos de separarnos de nosotros mismos, pero solo si antes lo hemos asimilado, superado y tomado conocimiento de él, de la tragicómica situación humana, de la enfermedad de ser. Ser consciente del horror y reírse de él es dominarlo... La lógica por ella misma se revela en lo ilógico del absurdo del cual somos conscientes. (...) sólo lo cómico es capaz de darnos fuerzas para soportar la tragedia de la existencia. La verdadera naturaleza de las cosas, la verdad misma, sólo nos puede ser revelada por la fantasía, que es más real que todas las realidades.

Por todo lo anterior, *El rinoceronte* es una pieza que sigue despertando el interés de los directores contemporáneos. A finales de 2014, Ernesto Caballero montó la obra en el Centro Dramático Nacional, reivindicando el texto como símbolo del rechazo al totalitarismo. El papel de Berenguer lo interpretó Pepe Viyuela, que se ajustaba perfectamente a este antihéroe, que Caballero definía como: "...ese ciudadano anónimo que no se significa, que no se va jactando de sus ideales o de una impecable moralidad, el que responde 'no sé/no contesta' en las encuestas, que parece pasar de los asuntos comunitarios, pero que luego, en una situación límite, hace aflorar la grandeza de su dimensión humana. Yo tengo mucha esperanza en este tipo de ciudadanos, creo que por ellos empezará la verdadera regeneración"<sup>87</sup>.

En definitiva, nos encontramos ante una obra que denuncia la aceptación social de los totalitarismos y pone en juego la responsabilidad tanto individual como colectiva a la hora de resistir a la imposición de un sistema político. Por otro lado pone de relevancia la cuestión de la voluntad como arma para luchar contra la epidemia del conformismo de masas. Sin embargo, más allá de una lectura política, se trata de una obra que pone al descubierto lo absurdo de las convenciones sociales, el

---

<sup>86</sup> ESSLIN, M. "El teatro..." *Op. Cit.*, p. 150.

<sup>87</sup> OJEDA, A, "Estampida en el CDN: llegan los rinocerontes de Ionesco", en *El Cultural* (Supl. de *El Mundo*), Madrid: 12/12/2014, p. 36-38.

vacío del lenguaje que hace imposible la comunicación y, en definitiva, lo banal de la naturaleza del individuo. Ionesco trató así de proyectar en un microcosmos el macrocosmos: "... puede suceder que este mundo interior despedazado, desarticulado, sea, de alguna manera, el espejo o el símbolo de las contradicciones universales"<sup>88</sup>.

*El rinoceronte* se coloca, por todo lo anterior, como una obra punzante que, a través de un humor tan ingenioso como absurdo se ocupa de cuestiones fundamentales que afectan a la existencia, poniendo de manifiesto las contradicciones inherentes a la esencia humana. Su vigencia se mantiene con fuerza en la actualidad, en una época en la que puede que más que nunca el individuo que trata de luchar contra el orden establecido es censurado. Un alegato contra el embrutecimiento, la resignación y la indulgencia conformista, *El rinoceronte* se muestra hoy en día como un llamamiento a la lucidez y el pensamiento crítico, a la resistencia frente a la comodidad de la ignorancia y la aceptación de los totalitarismos.

---

<sup>88</sup> JACQUOT, J. *Op. Cit.* p. 41.



#### 4.4. Antonio Buero Vallejo: realidad vs. ficción. *La Fundación*

Antonio Buero Vallejo<sup>89</sup> nació en Guadalajara en 1916. Siendo su primera pasión el dibujo, en 1934 se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. En 1937 se alistó en el ejército republicano y, tras el final de la guerra, fue detenido y condenado a muerte, acusado de tomar parte en actividades clandestinas. Se le conmutó la pena por treinta años de prisión, pero salió en 1946 en libertad condicional. Una vez fuera de la cárcel, donde realizó un célebre retrato del poeta Miguel Hernández, se dedicó a colaborar en diferentes revistas como dibujante y escribiendo pequeñas piezas de teatro.

Con *Historia de una escalera* ganó el Premio Lope de Vega en 1948. Un ex presidiario, un ex convicto, un ex condenado a muerte se hacía con uno de los galardones más importantes de la época. La obra fue representada en el Teatro Español de Madrid con un gran éxito que dio inicio a su brillante carrera como dramaturgo. Desde esta pieza sus obras se estrenaron en los escenarios más importantes, no sin problemas con la censura. En 1956 obtuvo el Premio Nacional de Teatro por *Hoy es fiesta* y lo volvió a conseguir al año siguiente por *Las cartas boca abajo*. Durante los años cincuenta escribió otras obras fundamentales en su producción, como *En la ardiente oscuridad* (1950), *La tejedora de sueños* (1952), *La señal que se espera* (1952), *Casi un cuento de hadas* (1953) *Madrugada* (1954), o *Un soñador para un pueblo* (1959).

En el año 1966 viajó a Estados Unidos para dar una serie de conferencias sobre teatro en diferentes universidades y en 1967 estrenó en Madrid *El tragaluz*, que estuvo en cartel durante casi nueve meses. También realizó versiones de Shakespeare (*Hamlet, príncipe de Dinamarca*) y de Bertolt Brecht (*Madre Coraje y sus hijos*), ingresando en 1972 en la Real Academia Española, con un discurso dedicado a Federico García Lorca. Con la llegada de la democracia a España, estrenó varias obras como *Jueces en la noche* (1979), *Caimán* (1981), su versión de *El pato silvestre* de

---

<sup>89</sup> Cfr. PAJÓN, E. *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid: Fundamentos, 1991; INIESTA GALVAÑ, A. *Esperar sin esperanza. El teatro de Antonio Buero Vallejo*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002; CUEVAS GARCÍA, C. (Dir.) *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*. Barcelona: Anthropos, 1990; HALSEY, M. T. *From Dictatorship to Democracy, The Recent Plays of Antonio Buero Vallejo (From La Fundación to Música Cercana)*, Ottawa: Dovehouse Editions, 1991; AYUSO, J.P., *La obra dramática de Buero Vallejo. Compromiso y sistema*, Madrid: Fundamentos, 2009; FUENTE, R. y GUTIÉRREZ, F. *Cómo leer a Antonio Buero Vallejo*, Madrid-Gijón: Júcar, 1992.

Henrik Ibsen (1982) o *Diálogo secreto* (1984). Recibió el Premio Cervantes por toda su trayectoria literaria en 1986 y en 1996 el Premio Nacional de las Letras Españolas, dos galardones nunca hasta entonces concedidos a un dramaturgo. Su última obra estrenada fue *Misión al pueblo desierto*, en 1999. Murió en Madrid el 20 de abril del año 2000, unánimemente reconocido como uno de los dramaturgos españoles más importantes del siglo XX, tanto a nivel nacional como internacional.

*La Fundación*<sup>90</sup> se estrenó en el Teatro Fígaro de Madrid el año 1974, cuando Buero Vallejo ya contaba con otros títulos importantes a sus espaldas (*Historia de una escalera*, *El tragaluz*, *El sueño de la razón*) y había logrado propuestas técnicas y argumentales innovadoras en la producción dramática española<sup>91</sup>. Presentada como una “fábula en dos partes”, *La Fundación* propone al espectador el siguiente argumento: cinco hombres conviven en una lujosa habitación de lo que aparenta ser un centro de investigación-residencia que financia sus actividades. Sin embargo, a medida que avanza el relato, se revelará que este ambiente ideal no es sino la percepción subjetiva de Tomás, quien poco a poco irá tomando conciencia de la naturaleza del entorno en el que vive, que no es otra cosa que la celda de una cárcel y ellos prisioneros condenados a muerte. En esta obra, Buero pone en juego la cuestión de la dualidad entre realidad y ficción y cómo la verdad siempre termina por sobreponerse. Ese mundo creado por Tomás, la fundación-residencia ordenada, confortable y apacible, será sustituido paulatinamente por un entorno carcelario procedente de la propia experiencia de Buero. Parece razonable tener en cuenta aquí el momento de estreno de esta obra, en el último franquismo, cuando la censura estaba ya debilitada pero aún mantenía su poder. Buero sitúa *La Fundación* en “un país desconocido” y tampoco da detalles sobre la época en la que transcurre, queriendo dar a entender que la historia podría ocurrir en cualquier lugar y el cualquier momento, pasado o presente, en el que se haya sufrido represión, persecución y encarcelamiento por motivos políticos. Se trata de una situación siempre posible que cualquier espectador puede relacionar con su propio espacio y tiempo. Por tanto, a pesar de los tintes autobiográficos del argumento, Buero quiso llevar el significado de la obra más allá, sin quedarse en el mero documento histórico, para lograr una abstracción sobre la situación de un condenado a muerte cualquiera y

---

<sup>90</sup> BUERO VALLEJO, A. *La Fundación*. Madrid: S.L.U. ESPASA LIBROS, 2011.

<sup>91</sup> Cfr. DÍEZ DE REVENGA, F.J. “*La técnica fundacional* y el teatro de Buero Vallejo” en *Anales de la Universidad de Murcia*, 36 (1977-1978).

en cualquier momento histórico. Como apunta Mariano de Paco, Buero “deja en segundo lugar las circunstancias vivenciales propias, de forma que los sucesos narrados alcancen un valor general”<sup>92</sup>. De esta manera, *La Fundación* adquiere una universalidad y atemporalidad que posibilitan su vigencia más allá de su propio tiempo. En España, la última representación tuvo lugar en el año 1998, en el Teatro Campoamor de Oviedo, a cargo del Centro Dramático Nacional y bajo la dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente, con escenografía del arquitecto y pintor Óscar Tusquets en su primer trabajo para el teatro. Veinticinco años después de su estreno, la obra mantenía toda su carga de profundidad, a pesar de quedar lejos las condenas a muerte del último franquismo. El montaje huyó de cualquier referencia al régimen, como declaró Tusquets: “Creí encontrar en la obra reflexiones que iban mucho más allá de una coyuntura política determinada; por ello me interesó tanto, y por ello procuré que la escenografía no recordase ningún tiempo pasado. Casi prefería que tuviera un aire futurista.”<sup>93</sup> Esa condición posibilista y simbólica es lo que hace que *La Fundación* no sea leída solamente como un alegato contra el encarcelamiento por objeción de conciencia franquista (lo que en su día ayudó a pasar la censura), sino como una obra de carácter universal que trasciende una simple lectura política, abarcando problemas que incumben a la propia existencia humana.

La obra se divide en cuatro partes, a través de las cuales la realidad se va superponiendo lentamente sobre la ficción. En la primera parte se presenta el universo imaginado por Tomás y el de sus compañeros solapados, sin percibirse aún como dos realidades diferentes. En la segunda, la realidad de sus compañeros aflora hasta colocarse al mismo nivel que la de Tomás. La tercera expone la superposición de la realidad por encima de la enajenación del protagonista y en la última, con la adquisición de la lucidez de Tomás, se proponen las consecuencias que supone ese descubrimiento de la verdad. Como se puede observar, la dialéctica entre lo real y lo imaginado se coloca como una problemática fundamental de *La Fundación*. Y el resultado de este ejercicio dialéctico es el descubrimiento de la verdad, del trasfondo de las cosas. Pero el paso de la oscuridad a la luz no es repentino, sino gradual y lento. Tomás será guiado paulatinamente hacia esa verdad por sus compañeros (Tulio, Max, Lino y Asel), mediante caminos diferentes pero siempre tratando de mantener intacta

---

<sup>92</sup> PACO, M. “*La Fundación* en el teatro de Antonio Buero Vallejo” en *La Estafeta Literaria*, 506 (1975), p. 6.

<sup>93</sup> CUÉLLAR, M, “La prisión de Buero Vallejo” en *El País Semanal* (24/01/1999), p. 42-47.

su humanidad, sin provocar un choque demasiado brutal. Así, todos —menos Asel— fingen vivir en el mismo universo que Tomás, confiando en que él solo se da cuenta de su locura.

A medida que avanza la obra, el lector/espectador va siendo testigo de la revelación de la verdad al mismo tiempo que Tomás, del paso de la idílica Fundación al entorno distópico de la prisión. Como señala Luis Iglesias Feijoo:<sup>94</sup>

De la confortable institución en que el público se ha instalado al principio, de la mano de Tomás, se camina paso a paso, pero inexorablemente, hasta el desvelamiento total de la celda, de la que, no obstante, nunca se ha salido. Es forzoso que aquí nazca un acentuado sentido de crisis del concepto de lo real, que Buero ha ido persiguiendo a lo largo de todo su teatro y que encuentra ahora sus realizaciones estéticamente más expresivas.

Un acceso a la verdad que es cada vez más doloroso y dramático y que es similar al que ocurre en *Invernadero*, cuando el espectador va tomando conciencia de la verdadera naturaleza de la institución. Pero en *La Fundación* el público ve, oye y siente lo mismo que Tomás, en lo que ha sido denominado por la crítica como el “efecto de inmersión”<sup>95</sup>, en oposición al distanciamiento del teatro de Brecht. Este efecto consiste en hacer que el espectador comparta la visión subjetiva y la situación anímica de un personaje, llegando a identificarse con él. Sin embargo, esto no se encuentra tan alejado de la concepción dramática brechtiana, pues mediante esta “inmersión” el espectador es también participante de los problemas que se proponen en escena, teniendo que enfrentarse a ellos. Así, el efecto de inmersión practicado en la figura de Tomás se coloca como una síntesis entre la mimesis aristotélica y el distanciamiento brechtiano, de manera que se conjugan por un lado la identificación emotiva y por otro la distancia reflexiva e intelectual.

Pero, antes del descubrimiento completo de la verdad, al espectador se le van concediendo una serie de pistas que le permiten percibir indicios de que esa realidad ideal esconde algo perverso. Poco a poco el escenario se va transformando,

---

<sup>94</sup> IGLESIAS FEIJOO, L. *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Santiago de Compostela: Universidad, 1982, p. 442.

<sup>95</sup> Cfr. RICE, M. *Distancia e inmersión en el teatro de Buero Vallejo*. Nueva York: Peter Lang, 1992 y DIXON, V. “The *immersion effect* in the plays of Antonio Buero Vallejo” en REDMOND, J. (Ed) *Themes in Drama, II: Drama and Mimesis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980

recuperando su naturaleza real, su condición de prisión. Los cómodos sillones son ahora viejos petates, las sábanas y colchas se han convertido en pobres mantas, los cigarrillos desaparecen, el televisor no funciona... El “mundo feliz” de Tomás va poco a poco dejando paso a la crudeza de la realidad. Y esa realidad se descubre ya muy avanzada la obra, cuando se desvela que Tomás fue torturado y, al no poder soportar el dolor, delató a otros cuatro hombres, ahora todos condenados a muerte. El sentimiento de culpa hizo que el muchacho se inventara un entorno ideal, una Fundación perfecta y segura en la que se refugia para no afrontar la realidad. Pero, al igual que Tomás, todos construimos nuestras propias Fundaciones, lugares de los que es muy difícil salir y que nos impiden conquistar la verdad y la libertad.

Sin embargo, existe una esperanza en esta tragedia: Asel tiene un plan para escapar, un plan que parece casi imposible: pretende hacer que sean trasladados a las celdas de castigo, desde donde excavarán un túnel al exterior. El mayor peligro reside en que los ejecuten antes de poder llevar a cabo el plan. Asel, ante todo, tiene fe en la idea y esa fe es la que le da fuerzas para seguir con su propósito. Ante este plan, Tomás tiene miedo, pues supone iniciar el camino hacia lo desconocido. ¿Y si el resto del mundo es tan irreal como la Fundación? Hay un temor por conocer el verdadero trasfondo de las cosas. Existe el miedo de saber, de conocer y, en definitiva, de ser libres y abandonar la celda en la que están reclusos. ¿Y si la libertad no es lo que se esperaba de ella? Existe entonces, por un lado, el anhelo de emancipación y por otro el desasosiego ante el desconocimiento de lo nuevo, de lo que está por descubrir. Así, expresa Tomás: “[...] ¿a qué escapar de aquí para encontrar la libertad o una prisión igualmente engañosa? La única libertad verdadera sería destruir el holograma, hallar la auténtica realidad..., que está aquí también, si es que hay alguna... O en nosotros, estemos donde estemos... y nos pase lo que nos pase.”, a lo que Asel le responde: “Tal vez sea todo una inmensa ilusión. Quién sabe. Pero no lograremos la verdad que esconde dándole la espalda, sino hundiéndonos en ella.”<sup>96</sup> Ante todo, Buero propone la necesidad de la acción: “Duda cuanto quieras, pero no dejes de actuar”<sup>97</sup>, reclama Asel. Por tanto, de aquí se extrae que para Buero el desconocimiento sobre algo no justifica la inacción para conocer ese algo. La actuación ha de estar siempre presente y ser constante, continuada de generación en generación. El descubrimiento de la verdad no se produce de súbito, sino que, como hemos visto en Tomás, se llega a ella

---

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

de una manera gradual. Y, aunque tampoco se aprehende nunca de forma total, es posible ir profundizando en ella hasta llegar a las capas más recónditas, al verdadero trasfondo de las cosas. Esto se expresa en la obra mediante las palabras de Asel a Tomás: “Cuando has estado en la cárcel acabas por comprender que, vayas donde vayas, estás en la cárcel. Tú has comprendido sin llegar a escaparte. [...] ¡Entonces hay que salir a la otra cárcel! ¡Y cuando estés en ella, salir a otra, y de ésta, a otra! La verdad te espera en todas, no en la inacción.”<sup>98</sup>

Tras la Fundación siempre habrá otra fundación, y tras ésta, otra, y así sucesivamente. Al igual que el Invernadero de Pinter, que siempre vuelve a surgir, o los barrotes interminables que encierran a los personajes en *Homes i No* —que veremos más adelante—, la Fundación es sólo una entre una sucesión infinita de ellas que se ciernen sobre la vida del individuo. El universo se erige como un conjunto de prisiones que el hombre tiene que ir superando en su deseo de conocimiento y libertad. Y, además, no todas estas cárceles pueden ser identificadas como tales, sino que se cubren bajo una apariencia engañosa, como se da cuenta Asel: “Estos presidios de metal y rejas también mejorarán. Sus celdas tendrán un día televisor, frigorífico, libros, música ambiental... A sus inquilinos les parecerá la libertad misma. Habrá que ser entonces muy inteligente para no olvidar que se es un prisionero”<sup>99</sup>. Por lo tanto, es necesario colocarse en constante lucha contra las fachadas ilusorias de las cosas y, como dice Asel, ser siempre consciente de la prisión en la que nos encontramos.

A pesar de los obstáculos, existe una necesidad de seguir luchando en la búsqueda de la verdad, de la realidad. En el plano metafísico, Buero expresó simbólicamente las limitaciones existenciales del ser humano, así como el afán de superarlas para poder alcanzar la autenticidad y la libertad. El autor demuestra su fe en el hombre y en su capacidad de resistencia frente a la alienación producida por las instituciones. En *La Fundación* hay un llamamiento constante a la acción, a la rebeldía frente a lo establecido. Los cinco prisioneros se encuentran reclusos pero se convencen unos a otros constantemente de la necesidad de luchar y vencer. En este aspecto el autor debatió sobre la cuestión de la distinción entre violencia y crueldad en la lucha. Buero no aboga por la utilización sistemática de la violencia, pero tampoco por su total eliminación. El problema reside en la determinación de cuándo y

---

<sup>98</sup> BUERO VALLEJO, A. *Op. cit.*, p. 175.

<sup>99</sup> *Ibidem.*

en qué medida hay que utilizar la violencia y en qué momento ésta se convierte en crueldad. En sus propias palabras:<sup>100</sup>

[...] No abogo porque nunca se cometa ninguna clase de violencia. Eso no se dice en la obra. Porque una de las fatalidades de nuestro tiempo —y esto me parece que se dice allí con bastante claridad— es que, lo mismo si nos gusta como si nos repugna, como creo que deba sucederle a toda persona sensible, es difícil prescindir de la violencia. Entonces el debate no es tanto acerca de la violencia o la no violencia como un debate acerca de si la táctica imprescindible para una transformación, incluso revolucionaria, del mundo, es una táctica que puede abundar en la violencia gratuita, en cuyo caso es de crueldad, o vigilar, con cuidadoso método, los límites de la violencia.

En la cárcel que imagina Buero la violencia se propone como un sistema del que ninguno puede escapar y en el que el destino del hombre siempre es ser víctima o verdugo. Pero el autor apuesta siempre por la necesidad de la acción sean cuales sean las condiciones del individuo: Tomás y sus compañeros están presos, condenados a muerte, sin salidas ni esperanzas posibles, pero aún así continúan en el deber de luchar.

*La Fundación* se coloca en su conjunto como un diagnóstico de una sociedad y un mundo con los que Buero se sentía en desacuerdo. Así, el autor expuso en esta obra lo pobre y equívoco de la sociedad y el sufrimiento del individuo que no acepta adaptarse a las convenciones de una Fundación (institución, sociedad, estado, etc.) que todo lo controla y somete. Por tanto, lo que representa la Fundación, más allá de la construcción imaginaria de Tomás, es el símbolo de los instrumentos del estado que producen la alienación del individuo y la anulación de su personalidad, causando el oscurecimiento de la razón, en línea con el *Invernadero* de Pinter. La locura de Tomás no se queda en la mera anomalía médica ni en un recurso dramático, sino que adquiere una dimensión mucho más amplia y simbólica, siendo la representación de la enajenación del individuo en una sociedad totalizadora y alienante. Buero realiza una

---

<sup>100</sup> MONLEÓN, J. “Buero: de la repugnante y necesaria violencia a la repugnante e inútil crueldad”, *Primer Acto*, 167 (1974), pp. 4 y siguientes.

denuncia de la sociedad de máscaras, productora de engaños, que el él mismo explica así:<sup>101</sup>

Yo empecé mi teatro con *En la ardiente oscuridad* [...] y lo he terminado con *La Fundación*. Ya en algún sitio he dejado apuntado cómo, en el fondo, en aquella obra y en esta última se habla de lo mismo. Se habla de dos Instituciones o Fundaciones cuya mentira hay que revelar y desenmascarar. Y el tema es el mismo, porque cada escritor, en cada momento, se encuentra con sus Instituciones o sus Fundaciones o con su sociedad, como Cervantes se encontró con la suya en su tiempo; y Cervantes en su tiempo, escribió el *Quijote*, que acaso les parecería también insuficiente a los eternos insatisfechos de entonces; pero ese libro representa hoy para nosotros una implacable respuesta literaria y crítica a la sociedad en que vivía y le asfixiaba. Pues bien, [...] yo diría que desde *En la ardiente oscuridad* hasta *La Fundación* estoy intentando, tal vez quijotesicamente, enfrentarme con mis Instituciones, con mis Fundaciones, que también son las de todos los presentes.

Al finalizar la obra, el escenario vuelve a aparecer con las mismas características que al comienzo, convirtiéndose de nuevo en una Fundación, en la que entran nuevos habitantes. La pastoral de la obertura de *Guillermo Tell* de Rossini con la que se abrió la pieza se vuelve a oír al final, cuando la institución retorna, creando una estructura circular y borrando cualquier tipo de esperanza. Un final muy similar al de *Invernadero*, en el que después de la rebelión de los internos, todo vuelve al mismo estado de cosas. Sin embargo, la lucha no ha sido en vano, pues los personajes han conseguido mediante ella la transformación de su visión del mundo. En este desenlace se construye la lección ética y social de la fábula de Buero, en sus propias palabras:<sup>102</sup>

El pesimismo de salir para llegar a creer que la cárcel es una “Fundación”... y la esperanza -¡incluso el optimismo!- de salir para comprender y advertir a los demás que la “Fundación” es otra cárcel. Cuando esto se advierte, cuando se logra comunicar, las rejas se corren, la humana liberación empieza a ser realmente posible. Tragedias que se muestran para liberar, no para

---

<sup>101</sup> BUERO VALLEJO, A. y otros. *Teatro español actual*, Madrid: Fundación Juan March-Cátedra, 1977, pp. 80-81.

<sup>102</sup> MONLEÓN, J. *Op. cit.*, p. 13.



aplantar... Sí. Eso ha pretendido ser mi teatro, escrito frente a “Fundaciones” que nos deforman, o nos miman, o nos anulan.

Así, mediante esta obra Buero desveló las falsas apariencias que nos rodean, las diferentes fundaciones en las que nos encontramos atrapados y la necesidad de abrimos paso a través de ellas para aprehender la verdadera realidad.

#### 4.5. Descubrir la realidad en un mundo posible: Friedrich Dürrenmatt. *Frank V*

Friedrich Dürrenmatt<sup>103</sup> nació en Konolfingen (Suiza) en 1921. Pasó la infancia junto a su abuelo, poeta y consejero nacional, que fue a prisión por defender la prensa libre, y su padre, un pastor protestante. Estudió teología y filosofía en las universidades de Berna y Zurich y en 1946 escribió su primera obra teatral, *Está escrito*, un texto en contra del anabaptismo, que ponía el dedo en la llaga de la neutralidad suiza durante la Segunda Guerra Mundial, que fue un éxito en Alemania, y que como todo su teatro se dedica a denunciar todos los tipos de alienaciones sufridas por los seres humanos durante los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

Su primera obra dramática de relevancia fue *Rómulo el grande* (1949), una falsa comedia histórica que narra con ironía y absurdez la caída del Imperio Romano, en parte debido a la actitud nihilista y fatalista del emperador Rómulo, un verdadero antihéroe, preocupado únicamente por el cuidado de su corral de gallinas. Algunos estudiosos han querido observar la influencia de este texto de *Ubu roi* de Alfred Jarry y *Enrique IV*, de Luigi Pirandello. Los primeros pasos en el teatro le llevaron a compartir ideas estéticas y políticas con Bertolt Brecht, hasta que sus diferencias ideológicas separaron sus caminos. A partir de ese momento Dürrenmatt se instaló en un permanente pesimismo que se ve reflejado, de una u otra manera, en sus obras dramáticas.

En 1952 publica *El matrimonio del señor Mississippi*, una historia sobre el amor y los celos de tres hombres por una mujer, que pone en juego la reacción y la revolución frente a la aristocracia intelectual, por la que Dürrenmatt sentía mayor simpatía. Con *Un ángel llega a Babilonia* (1953) se produjo la consolidación de su personalidad paradójica y antidogmática. Esta obra plantea una antiutopía a partir de un argumento centrado en una hermosa mujer que es entregada por un ángel al más insignificante de los hombres, cosa que provocará que hasta Nabucodonosor trate de convertirse en un ser irrelevante, provocando la destrucción de su poder. En este

---

<sup>103</sup> IVERNEL, P. "Friedrich Dürrenmatt ou les embarras de la comédie noire" en JACQUOT, J. *Op. cit.*; CORCOLL, R. *Estudio sobre la temática y la estructura de las obras literarias de Friedrich Dürrenmatt* (tesis doctoral). Barcelona: Universidad de Barcelona, Secretariado de Publicaciones, 1977; WELLNITZ, P. *Le Théâtre de Friedrich Dürrenmatt: de la satire au grotesque*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 1999; GOERTZ, H. *Friedrich Dürrenmatt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.

escenario babilónico el autor expone la corrupción e intransigencia patentes en la humanidad contemporánea. *La visita de la vieja dama* se estrena en 1956 y supuso un gran éxito para Dürrenmatt, haciéndose ya un lugar en el mundo del teatro a nivel internacional —hasta entonces se había limitado a los países de habla germana— al plantear la venganza de una anciana que vuelve al pueblo del que hacía muchos años había partido pobre y despreciada por todos. La historia supone una reflexión perversa sobre la moral humana, tan susceptible de ser corrompida. Ese mismo año, Dürrenmatt escribe el guion radiofónico titulado *La avería*, que con los años se ha convertido, también, en uno de sus grandes textos para la escena al parodiar el mundo de la justicia y de la vejez. En 1959 aparece *Frank V*, que presenta el proceso de desintegración de una familia de banqueros en la que los padres, Frank y Othillie, justifican sus perversas acciones por el buen futuro de sus hijos, dos personajes con un comportamiento admirable hasta que se les presenta la ocasión de destruir a sus progenitores. En definitiva, el autor pone en juego la imposibilidad de dar un castigo ejemplar sin la necesidad de cambiar el orden universal. Por tanto, todo lo que pueda hacerse es inútil. Se trata de la quinta de las piezas elementales de Dürrenmatt que muestra como ninguna otra su carácter inconformista, realizando una crítica de su tiempo feroz y sin paliativos. Posteriormente, en 1962, escribe *Los físicos*, en la que muestra su preocupación por la ciencia y la responsabilidad moral, política y ética de la figura del científico para con la bomba atómica: “El poder de hoy en día sólo llega a ser visible, a tomar forma, cuando hace explosión en la bomba atómica, ese hongo maravilloso que se eleva y expande, inmaculado como el sol, y en el que se unifican el asesinato en masa y la belleza.”<sup>104</sup>

En sus obras teatrales nos encontramos con personajes perversos, héroes malditos, antihéroes sin escrúpulos, que usan la justicia como un instrumento a su favor. Así, Dürrenmatt nos muestra su visión de la sociedad a través de ejemplos o parábolas y mediante un humor corrosivo y crítico con la política y el capital. Otra de sus obras que han entrado en el repertorio contemporáneo es *Play Strindberg* (1969), una versión dentro de la línea del teatro del absurdo de *Danza de la muerte*, del dramaturgo sueco August Strindberg. Además de teatro, su trabajo incluye novela policiaca y filosófica —*Griego busca griega* y *Justicia* son dos de sus grandes éxitos—, ensayos, guiones para radio y televisión y una sorprendente obra pictórica.

---

<sup>104</sup> DÜRRENMATT, F. *Frank V. Comedia de una banca privada*. Barcelona: AYMÁ, S. A. EDITORA, 1964, p. 10.

Su ironía inteligente y mordaz es cercana a la de su coetáneo Max Frisch (1911-1991), autor de un delicioso texto titulado *Biedermann y los incendiarios* (1953). Con una personalidad antidogmática y crítica con el poder, el autor suizo es un representante del teatro épico cuyas obras reflejan la experiencia de la II Guerra Mundial. A pesar de la neutralidad mostrada por Suiza en el conflicto, Dürrenmatt no creía que esa neutralidad fuera total, siendo crítico con la hipocresía y el interés material de su propio país. Asimismo, realizó un análisis del panorama político a nivel global, en especial dirigido a las dos superpotencias, EEUU y la URSS.

*Frank V (Comedia de una banca privada)*<sup>105</sup> (1959) se ambienta en un banco que lleva generaciones robando y extorsionando a sus clientes. El propietario de este negocio es Frank V, heredero de un negocio familiar en el que no sólo el dinero sino la falta de escrúpulos se transmiten de padres a hijos. Otilie es la mujer de Frank y cómplice en todos sus negocios sucios. A lo largo de la obra vemos cómo este banco esconde una realidad totalmente maligna desvelándose como un lugar en el que el asesinato, la mentira y el robo son acciones cotidianas. Los empleados de la banca habitan en este entorno perverso, subordinados a la voluntad del matrimonio Frank y sufriendo las consecuencias de sus acciones. Dürrenmatt nos propone así imaginar un mundo en el que el poder y el dinero gobiernan las relaciones humanas y donde la fuerza es la única ley. Sin embargo, en realidad *Frank V* va más allá de una crítica a la corrupción de los bancos para situarse, como afirma Julio Diamante, como una “autopsia del mundo contemporáneo”<sup>106</sup>.

La pieza, con un tono de *music-hall*, se coloca como una mezcla entre farsa policíaca y tragedia griega con tintes shakespearianos: “Nos presentamos ante ti, terribles, verdugos ciertamente, pero casi como dioses; no menos grandes ni sanguinarios que los héroes de Shakespeare”, reza el coro<sup>107</sup>. El humor amargo y oscuro mezclado con partes cantadas hicieron que esta obra fuera calificada como “La ópera de tres ochavos”, referencia directa a la obra cumbre de Brecht y Weill “La ópera de los tres centavos” (1928). Aunque los protagonistas de la obra de Dürrenmatt, Frank y Otilie, pertenecen a la misma casta que el matrimonio Peachum de Brecht, éstos han degenerado acercándose a la inmoralidad. También comparte elementos con Beckett e Ionesco, en especial el tono pesimista y escéptico, la

---

<sup>105</sup> DÜRRENMATT, F. *Op. cit.*

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 39.

ausencia de salidas para el hombre y la desconfianza hacia cualquier tipo de mejora en el mundo o en la humanidad.

Al comienzo de la obra son presentados Pãuli y Heini, dos hombres pobres y sin trabajo que remiten de alguna manera a los clochards de las obras de Beckett. Sentados en el café frente a la banca Frank, planean dar un golpe: uno es cerrajero y el otro dice que “piensa”. Es entonces cuando entra en escena Frank V, llamándose a sí mismo “el Filántropo” y les dice que les contrata en su banco. Al mismo tiempo, la banca Frank se propone liquidar todos sus negocios y así disfrutar de lo obtenido durante todos sus años de engaños, robos y corrupción. Para ello fingen la muerte de Frank V y en su ataúd meten el cadáver de Heini, a quien ellos mismos asesinan. Su intención es fingir después la muerte de Otile y posteriormente hacer desaparecer a todos los empleados y a la banca. Mientras tanto, Frank se disfraza de sacerdote para no ser reconocido y así mantener la farsa.

La banca entonces “contrata” a Pãuli para que les ayude en su plan. Este personaje muestra con sus palabras la dinámica de la banca Frank y, en definitiva, el funcionamiento de la sociedad misma: “¡Qué sarcasmo! Quien quiere ascender, si no empuja, es empujado.”<sup>108</sup>. La banca está estructurada mediante un sistema jerárquico en el que Frank está en lo alto, después el jefe de personal, tras éste el apoderado, etc. Y, cuanto más arriba, mayor es la corrupción moral. Dentro de la empresa, Pãuli descubre cómo Frank y sus empleados roban, estafan, sobornan, engañan y asesinan para conseguir sus propósitos: “¡Qué sarcasmo! Se da dinero a quien lo tiene y se roba a quien no lo tiene”<sup>109</sup>. Considero pertinente remarcar aquí la actualidad de lo que Dürrenmatt había propuesto en los cincuenta, ya que esta frase es especialmente representativa de la situación política y económica de nuestros días. En la banca Frank, la corrupción es una cualidad indispensable para trabajar en el negocio. Desprecian la honradez, que entienden como algo incompatible con los negocios y prohíben a sus trabajadores casarse o tener hijos, ir a la iglesia, además de fomentar el alcoholismo, pues están preocupados de que se vuelvan “personas decentes”. El coro dice así: “Todos sabemos que la libertad es hermosa, pero cuando quieres alcanzarla se te escapa. Porque quien vive en la abundancia, vive en la trampa y si quieres salir, la trampa se cierra.”<sup>110</sup> Aquí advertimos ya un elemento distópico de la realidad de la

---

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 85.

banca de Frank V: la imposibilidad de escapar de ella. Una vez dentro del sistema, es imposible salir de él. Y cualquiera que disida de lo establecido o pretenda interponerse en los negocios encontrará un fatal destino. En la banca hay un sótano en el que son asesinados todos los empleados que son ya inútiles o que cometen algún acto que perjudica los negocios. Además, todos los empleados han cometido un asesinato alguna vez para salvar a la banca y han sufrido las consecuencias (insomnio, adicción a la morfina, oclusión intestinal, infarto de miocardio, electroshock, impotencia...). Sin embargo, como ellos mismos dicen, son las consecuencias de vivir en la opulencia. Así, Diamante apunta que en esta banca “solo quien nada tiene y nada es se salva.”<sup>111</sup> Los integrantes de la banca-mafia Frank vive en un clima de miedo y ansiedad constante por el temor a que sus negocios se descubran. Una atmósfera de intranquilidad, de histeria colectiva en la que la realidad se va poco a poco deformando grotescamente hasta convertirse en un espacio esperpéntico en el que la maldad domina la situación y el asesinato se convierte en algo cotidiano.

Como hemos podido observar, la realidad en esta obra está completamente distorsionada hasta revelarse insoportable para sus habitantes. Un síntoma de esto son las palabras del empleado Häberlin, quien dice que su sueño es ir a la cárcel, donde los presos gozan de tranquilidad y bienestar, alejados del ritmo de la vida moderna. O Böckmann, el apoderado, que se queja de vivir en un estado de derecho en el que no hay ministros de hacienda, ni jueces ni policías sobornables y reclama la necesidad de un “estado de corrupción general o de desequilibrio social” en el que ejercer tranquilamente su profesión.<sup>112</sup> Este personaje finalmente se arrepiente de sus acciones y no las justifica, por lo que es asesinado por Otilie. Por su parte, Frieda y Egli, el jefe de personal y la “prostituta oficial” de la banca, viven un amor imposible. Se conocen desde hace 22 años, pero el negocio se interpone a su relación. Otro de los empleados muere porque el matrimonio Frank le ocultó un cáncer durante años por miedo a que en la operación, con la anestesia, confesase los negocios fraudulentos de la banca. En este escenario distópico ningún interés individual sobrevive a los intereses del más poderoso, del que se encuentra más arriba en la escala de poderes. Sin embargo, Frank V, a pesar de la perfidia de las acciones de la banca que dirige, se considera un hombre “demasiado decente” y se lamenta de no haber podido llevar el negocio como sus antepasados, pues los anteriores Frank habían sido negreros,

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 57.

proxenetas, especuladores, financiadores de guerras...Él asumió todas las deudas de sus predecesores pero no pudo mantener la “grandeza” de la banca, pues su espíritu no era lo suficientemente corrupto. Observamos aquí a otro antihéroe, como los vistos en obras anteriores, que posee buenos sentimientos que sin embargo no se corresponden con su manera de actuar. Para Frank, el mal es intrínseco al mundo, es inevitable e infinito y el hombre sucumbe a él por necesidad. Sin embargo, está harto y desea liquidar la banca para terminar con tanta maldad.

Todo funciona “bien” en esta banca hasta que aparecen en escena Herbert y Franziska, los hijos del matrimonio Frank, quienes los habían mantenido ocultos ante la banca con el fin de protegerlos y que así estuvieran libres de la carga de tener que ganar dinero. Frank y Othillie querían que sus hijos los vieran como personas honradas y para ello les ocultaron la inmoralidad de sus negocios. Pero Herbert y Franziska estaban al corriente de todo y se descubrirán como personajes igual o más perversos que sus progenitores: su objetivo es hacerse cargo del negocio y destituir a sus padres: “Lo que no hicisteis abortar a tiempo os desplazará”<sup>113</sup>. Así, Herbert envía una carta anónima amenazando a la banca con denunciar sus ilegalidades si no le pagan una cantidad desorbitada de dinero. En consecuencia, Frank pide a sus empleados que entreguen todos sus ahorros para reunir el dinero, pues las reservas de la banca son ínfimas, de manera que quedan todos una noche en el sótano para reunirse con el chantajista y darle el dinero. Todos llegan con provisiones y armas: nadie se fía ya de nadie. Cuando llega Herbert, Frank se rinde, acepta sus condiciones y le hace entrega de todo. Se da cuenta de que no puede ser de otro modo. Después de su conducta inmoral durante tantos años, de engañar a su hijo durante toda su vida, no puede darle un castigo ejemplar por sus actos. ¿De qué ha servido todo el esfuerzo puesto en la educación de sus hijos? ¿Para qué les ha ocultado lo oscuro del mundo, protegiéndolos de la maldad intrínseca a éste? Nada ha servido para nada: los vástagos se comen a sus progenitores. Así, Frank se introduce él mismo en su ataúd, esta vez encaminado a la muerte de verdad. Una vez depuesto, surge un nuevo Frank: todo pasa a manos de Frank VI. De esta manera, y como ya vimos en *Invernadero* y *La Fundación*, la figura autoritaria surge nuevamente con fuerza, el orden se restablece. Los empleados que durante tantos años fueron fieles a Frank V lo traicionan cuando llega una figura más poderosa. Una vez más, se observa una

---

<sup>113</sup> *Ibidem* p. 65.

conexión con la teoría de la banalidad del mal: los empleados realizan sus acciones siempre obedeciendo a una fuerza superior. Así, Dürrenmatt desenmascara la organización jerárquica de las relaciones sociales, sujetas siempre a vínculos de poder.

Se trata de una obra de una gran actualidad cuya crítica al poder del capital es en realidad aplicable a cualquier momento histórico. Pero también lleva implícita una dura crítica a la corrupción política reflejada en la figura del presidente de la República. Éste, llamado en la obra Traugott von Friedemann, al ser llamado para mediar en la situación de la banca, se queja: “¿Quién se atreve a sacarme de mi vida contemplativa?”<sup>114</sup> Otilie le pide que haga uso de la justicia y abra un proceso contra la banca Frank para juzgar todos sus crímenes, pero el presidente no es capaz de ofrecerle ayuda: llegados a este punto, la justicia no es posible, ya no es válida. Otilie implora un castigo, pero el gobernador sólo puede ofrecerle su perdón, pues para castigarla tendría que cambiar el orden de las cosas.

A pesar de su posible aplicación a cualquier momento histórico en el que se ha producido un abuso de poder, *Frank V* ha de ser interpretada, según su autor, como el modelo de unas posibles relaciones humanas<sup>115</sup>. Para Dürrenmatt, el teatro consiste en la reproducción de mundos posibles, no en una copia fiel del mundo real. Sin embargo, ese mundo posible debe incluir en él al mundo real. Por tanto, *Frank V* no debería ser interpretada solamente como la historia de una banca de gánsteres, sino que habría que mirar más allá, sin quedarse en la simple contemplación de una ficción, pues esa ficción contiene mucha realidad. Así, no sólo se trata de una sátira sobre el poder corruptor del capital sino, en palabras de Dürrenmatt, "una parábola sobre la sociedad"<sup>116</sup>. Y aunque en la obra se den situaciones muy cercanas al absurdo, Dürrenmatt no entiende la ficción como mero absurdo, pues afirma que éste “no abarca ni contiene nada”<sup>117</sup>. Al igual que Brecht, entiende que el teatro debe reproducir la sociedad y ser ésta una reproducción fiel, concibiendo el drama como un arma social para despertar la reflexión en el espectador. A pesar de esto, el dramaturgo suizo finalmente se distanció de Brecht: "Yo no soy un ideólogo. Brecht creyó que el hombre había dominado la naturaleza y que por lo tanto ya se podía

---

<sup>114</sup> *Ibidem* p. 122.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>116</sup> SORELA, P. “Friedrich Dürrenmatt muda de piel” (25/01/1989) en *El País* [http://elpais.com/diario/1989/01/25/cultura/601686007\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1989/01/25/cultura/601686007_850215.html) (consultada el 06/06/2016)

<sup>117</sup> DÜRRENMATT, F. *Op. cit.*, p. 127.



cambiar el mundo. Ahora sabemos que el mundo es más fuerte de lo que creíamos..."<sup>118</sup>. Adoptando una actitud humorística y anti-trágica, el autor suizo nos muestra el mundo como algo monstruoso, un lugar en el que no hay posible redención y cuyo entendimiento se escapa por completo al conocimiento humano. El hombre está irrevocablemente destinado a hundirse en este entorno inhóspito y corrupto, "porque el verdadero suplicio es estar condenado a vivir"<sup>119</sup>, dice Othillie en un tono existencialista. Toda la obra está cubierta de un tinte fatalista en el que los personajes aceptan su destino, todo es así porque tiene que ser así, las cosas de otra manera no son posibles: "es preciso dominarse y aceptar lo inevitable"<sup>120</sup>, afirma la mujer de Frank.

*Frank V* es una obra que ha entrado en el repertorio contemporáneo. La primera puesta importante la hizo Mario Gas en el Centro Dramático Nacional, en 1981. Recientemente se representó en una producción del Teatre Lliure (2015), siguiendo el formato original de opereta expresionista con la música de Paul Burkhard, bajo la dirección de Josep Maria Mestres. A pesar de ser una obra estrenada en 1959, el texto no solo mantenía todo su vigor, sino que aún cobraba mayor actualidad por el contexto económico y social de nuestros días. Sergi Belbel, quien adaptó la obra, lo dijo muy claramente: "En un momento en el que nuestro presente y nuestro futuro está, irremisiblemente, en manos de los poderosos puede resultar revelador volver sobre esta pieza dramática y musical que habla de nuestro pasado inmediato para conocer bien a unos personajes cuya actuación es moralmente más que dudosa"<sup>121</sup>. *Frank V* es en ese sentido una obra totalmente pertinente, incluso necesaria, en estos días en que la impunidad de innumerables casos de corrupción es noticia diaria. Por tanto, aunque se trate de una parábola que muestra un "mundo posible", esa posibilidad está hoy más que nunca presente y autores como Dürrenmatt muestran a través del teatro la necesidad de ser conscientes de las condiciones perversas del mundo para tratar de cambiarlas.

---

<sup>118</sup> SORELA, P. *Op. cit.*

<sup>119</sup> DÜRRENMATT, F. *Op. cit.*, p. 121

<sup>120</sup> *Ibidem.*

<sup>121</sup> LÓPEZ REJAS, J. "Frank V o la visión de Dürrenmatt" en *El Cultural* (10/04/2015)

<http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Frank-V-o-la-vision-de-Durrenmatt/36269> (consultada el 07/06/2016)

#### 4.6. Albert Camus: el dios silencioso. *El malentendido*

Albert Camus<sup>122</sup> nació en 1913 en la población argelina de Mondovi (actual Drean), cuando el país africano era una colonia francesa. De familia humilde, Camus consiguió una beca para cursar Filosofía y letras en la Universidad de Argel. Mientras estudiaba, creó la compañía teatral amateur *Theatre du Travail*, enfocada en un principio a un público de clase trabajadora. A mediados de los años treinta se unió al Partido Comunista pero se desvinculó en 1939 desencantado por el totalitarismo que supuso la implantación de esta ideología en Rusia. En la II Guerra Mundial se unió a la Resistencia francesa, cuando ya vivía en París. En 1942 se publican *El extranjero* y *El mito de Sísifo*, obras en las que ya se advierte la que será una constante preocupación por la insignificancia y el absurdo del ser humano frente a la realidad en la que habita. Su producción teatral se abre con la obra aquí tratada, *El malentendido*, publicada en 1944 junto a *Calígula*, a las que siguieron *El estado de sitio* (1948) y *Los justos* (1949).

En 1951 publica el ensayo titulado *El hombre rebelde*, que aborda la insurrección humana frente a quien lo gobierna. En esta época rompe su amistad con Jean-Paul Sartre por su simpatía hacia el estalinismo. En el monólogo *La caída*, publicado en 1956, Camus continúa reflexionando desde una perspectiva existencialista sobre lo absurdo de la existencia y las contradicciones inherentes a todo ser humano. Un año más tarde le fue otorgado el premio Nobel de Literatura al tiempo que publicaba su colección de relatos cortos titulada *El exilio y el reino*. El 4 de enero de 1960 Camus murió en un accidente de coche en Villeblerin (Francia) a los 46 años. *El primer hombre*, obra que dejó inacabada en el momento de su muerte, fue publicada póstumamente por su hija, en 1994.

A través de sus creaciones para el teatro, tanto textos originales como adaptaciones de autores como Faulkner y Dostoievski, Camus trató de convertir la escena en el lugar de la revolución política y estética.<sup>123</sup> La conmemoración del

---

<sup>122</sup> FULLAT, O. *La moral atea de Albert Camus*. Barcelona: Pubul, 1963; LOTTMAN, H. *Albert Camus*. Madrid: Taurus, 1987; DIEGO, R. *Albert Camus*. Madrid, Síntesis, 2006; SLEASMAN, B. *Albert Camus's Philosophy of Communication. Making Sense in the Age of Absurdity*. New York: Cambria Press, 2011

<sup>123</sup> Sobre el teatro de Albert Camus véase: LÉVI-VALENSI (dir.), *Camus et le théâtre*, París: IMEC Éditions, 1992.

centenario de su nacimiento en 2013, puso de relieve que Albert Camus es, sin ninguna duda, una de las voces más influyentes de la Francia contemporánea.<sup>124</sup>

En un artículo publicado en 2010, el filósofo Fernando Savater observaba como la vida y la obra de Albert Camus presenta una estrecha relación con la de Georges Orwell, uno de los autores fundamentales de la novela distópica. Savater argumentaba esta comparación en aspectos dispares como que ambos murieron a la misma edad, pero, fundamentalmente señalaba su coincidencia en la denuncia y la lucha contra el totalitarismo.<sup>125</sup>

...ambos tuvieron una preocupación especial por la guerra civil de España y ambos padecieron la maledicencia calumniosa de muchos colegas comprometidos con el disimulo o la minimización de la realidad totalitaria comunista. Hay además otras concordancias esenciales. Una de las principales es la importancia concedida al lenguaje y a la sinceridad que lo emplea en busca, ante todo, de la verdad.

*El malentendido*<sup>126</sup> es un drama en tres actos escrita y estrenada en 1944 en Francia, durante la ocupación nazi. Forma parte de lo que Camus llamó el “ciclo del absurdo” junto a *El extranjero*, *El mito de Sísifo* y *Calígula*. El trasfondo es una Europa desolada por la Segunda Guerra Mundial, que ha quebrantado los ideales y esperanzas del hombre, que ha visto el horror y que no comprende cómo la humanidad ha podido llegar a ese límite. *Le Malentendu* se estrenó el 24 de junio de 1944 en el Théâtre des Mathurins de París, dirigido por Marcel Herrand e interpretado por María Casares, Hélène Vercors, Marie Kalfi i Paul Oettly. Las representaciones se interrumpieron por la liberación de París por parte de los Aliados, reemprendiéndose las funciones en octubre del mismo año, ya con la capital liberada de la ocupación nazi.

La obra<sup>127</sup> tiene lugar en un hostel regentado por dos mujeres, Marta y su madre, en algún lugar de Europa que no se especifica. A esta posada llega una noche Jan, un

---

<sup>124</sup> Esta influencia se puede apreciar con la aparición del *Dictionnaire Albert Camus*, bajo la dirección de Jeanyves Guérin, París: Robert Laffont, 2009.

<sup>125</sup> SAVATER, Fernando, “Dos cabalgan juntos”, en *El País* (23/01/2010) [http://elpais.com/diario/2010/01/23/opinion/1264201204\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/01/23/opinion/1264201204_850215.html) (consultada el 12/06/2016)

<sup>126</sup> CAMUS, A. “El malentendido” en *Obras, II*. Madrid: Alianza Editorial, 1996

<sup>127</sup> El argumento de *El malentendido* apareció primero en la novela *El extranjero*, en un fragmento en el que Meursault, en prisión, lee una noticia en el periódico que relata un hecho muy similar a lo ocurrido en esta obra.

joven que vuelve del extranjero, donde ha hecho fortuna. Este personaje resulta ser el hijo de la dueña del hostel y por tanto el hermano de Marta, y vuelve para compartir su dinero con ellas, tras enterarse de la muerte de su padre. Dejando a su mujer María en otro hostel, y a pesar de sus ruegos de ésta por acompañarle, decide ir solo a la pensión para revelar su identidad a su madre y su hermana. Una situación tan aparentemente sencilla de resolver se vuelve oscura y perversa hasta dar lugar a una realidad deformada y distópica de la que Jan no tendrá escapatoria. Marta y su madre, bajo un clima de supuesta normalidad, se dedican en realidad a asesinar ocasionalmente a algunos clientes de apariencia adinerada para robarles. Con ello pretenden poder algún día abandonar la tierra inhóspita en la que viven e ir a su lugar soñado: “¡Ah, madre! Cuando hayamos juntado mucho dinero y podamos irnos de esta tierra sin horizontes, cuando dejemos atrás este albergue y esta ciudad lluviosa y olvidemos este país oscuro, el día que por fin estemos frente al mar, con el que tanto he soñado, ese día me verá usted sonreír”<sup>128</sup>. La madre, por su parte, sólo quiere cerrar los ojos, morir: “A eso es a lo que yo llamaba salvarme: dormir”<sup>129</sup>.

Cuando Jan llega a la posada, en lugar de decirles la verdad inmediatamente, decide esperar una noche, para averiguar en qué tipo de personas se han convertido su madre y su hermana, lo cual da lugar al fatal malentendido. Jan está convencido de que no puede revelarles su identidad nada más llegar, que “es menester algún tiempo para que un extraño se convierta en un hijo”<sup>130</sup>. Cuando Marta le pregunta a su madre por el aspecto del nuevo huésped, ésta le contesta que es más fácil matar aquello que uno no conoce. El recibimiento no es lo que Jan esperaba: en lugar de la cena del hijo pródigo, recibe una cerveza a cambio de dinero. Su hermana rehúye sus preguntas y lo trata con sequedad, sin embargo hay un momento en el que las palabras de Jan hacen que su impasibilidad flaquee y es entonces cuando toma la decisión de matarlo. Si por un momento se había advertido un poco de humanidad en Marta, es inmediatamente rechazada. La madre es algo más receptiva, dice que siente algo anormal hacia este huésped viajero, pero no sabe explicarlo bien, por eso implora a Marta retrasar el asesinato del nuevo huésped una noche, darle una oportunidad a él de vivir y a ellas de salvarse, ante lo que la hija se niega rotundamente: “¿Qué es eso

---

<sup>128</sup> CAMUS, A. *Op. cit.*, p. 19.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 44

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 24

de salvarnos? Ese lenguaje es ridículo. Todo lo que usted puede esperar, con el trabajo de esta noche, es el derecho a dormir después”<sup>131</sup>.

Jan, solo en su habitación, experimenta una sensación de malestar: “Y aquí está ahora mi vieja angustia, aquí, en el fondo del cuerpo, como una herida abierta que se irrita con cualquier movimiento. Conozco su nombre. Es miedo a la soledad eterna, el temor de que no haya respuesta. ¿Y quién habría de responder en un cuarto de hotel?”<sup>132</sup>. Entonces llama a una campanilla, para “saber si alguien respondía”, ante lo que aparece el viejo criado, siempre callado, siempre silencioso. A pesar de las circunstancias, Jan sigue empeñado en no dejar la posada como un extraño, sin contarles la verdad a su madre y a Marta. Pero debido a la espera en revelarles su identidad, finalmente las mujeres llevan a cabo su plan: le dan a Jan un té envenenado y, cuando éste se duerme, se deshacen de su cuerpo. A la mañana siguiente, el criado encuentra el pasaporte de Jan y se lo da a Marta, quien de golpe descubre lo que han hecho, el gran malentendido, y llama a su madre para contárselo. Ésta se ve abatida, aparece en ella el arrepentimiento y afirma que su vida ya no tiene cabida en este mundo, pues no ha sabido reconocer a su propio hijo: “...cuando una madre no es capaz de reconocer a su hijo, es que su papel en la tierra ha terminado”<sup>133</sup>. Así, la madre se coloca como un criminal que toma conciencia de sus actos y se ve afectado por ellos, no le son indiferentes como a Marta. Después de conocer el malentendido, decide abandonar el mundo y a su hija para dormir junto a Jan. Estos sentimientos Marta no los entiende y se ve sola, traicionada por su madre, por lo que decide olvidar sus sueños de la tierra de sol y mar y terminar con su vida también. Sin embargo, mientras que el suicidio de la madre se revela como reconciliación con la existencia, el de Marta es la negación última de la misma: “Y privada de mi lugar en esta tierra, rechazada por mi madre, sola en medio de mis crímenes abandonaré este mundo sin reconciliarme.”<sup>134</sup>

Marta afirma que, aunque hubiera sabido que Jan era su hermano, nada hubiera cambiado. Es un ser carente de moral para quien las pasiones y deseos humanos carecen de sentido. Es una antiheroína típica de los relatos de Camus, como Meursault (*El extranjero*), que no se arrepiente de sus actos, es apática, indiferente ante una

---

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 44

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 70.

realidad que le resulta absurda. En el pensamiento existencialista de Camus, para quien cualquier acción humana está siempre sujeta a unas condiciones absurdas, el arrepentimiento no tiene cabida. Lo único que Marta ansía es abandonar la tierra en la que vive —la Europa de la posguerra—, en la que se siente angustiada, y ansía irse muy lejos: “Allá, donde uno puede huir, liberarse, apretar el cuerpo contra otro, revolcarse en las olas; a aquel país defendido por el mar no llegan los dioses. Pero aquí, donde todo detiene las miradas, toda la tierra está diseñada para que el rostro se alce y la mirada suplique. ¡Ah! Odio este mundo en el que estamos reducidos a Dios.”<sup>135</sup>

Al día siguiente al asesinato llega a la posada María, la mujer de Jan, buscándolo. Marta, impasible, asépticamente, le comunica que ella y su madre lo han asesinado. María entra en una enorme conmoción ante la que la hermana permanece inmutable. El abismo entre ellas es insalvable, la comunicación, imposible: “Decididamente, habla usted un lenguaje que no entiendo. Comprendo difícilmente las palabras de amor, de alegría o de dolor”, le dice Marta<sup>136</sup>. Pero antes de quitarse la vida, ésta necesita hacer comprender a María que lo que ha pasado no es un accidente, sino el más puro orden de las cosas: “Comprenda que ni para él ni para nosotros, ni en la vida ni en la muerte, hay patria ni paz. Porque no se puede llamar patria, ¿verdad?, a esta tierra espesa, privada de luz, donde vamos a alimentar a animales ciegos”<sup>137</sup>. María reduce el malentendido a sus sentimientos y a su dolor, pero Marta va más allá, pues ella es consciente del absurdo e insignificancia de cualquier acontecimiento en la experiencia humana: “Comprenda que su dolor jamás se igualará a la injusticia que se comete con el hombre.”<sup>138</sup> El verdadero dolor, el verdadero sufrimiento es el de aquel que es consciente de la inutilidad de cualquier acción, de la imposibilidad de liberarse del absurdo.

María representa, por el contrario, la pasión y la fe religiosas, la confianza en un dios que de una respuesta al abismo del absurdo. Cuando descubre el malentendido y sucumbe a la angustia, acude a ese dios en busca de ayuda o de alguna respuesta: “¡Oh, Dios mío, no puedo vivir en este desierto! Te hablaré, sabré encontrar las palabras. Porque a Ti me encomiendo. ¡Ten piedad de mí, vuelve a mí tus ojos!

---

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

¡Escúchame, Señor, dame tu mano! ¡Ten piedad de los que aman y están separados!”<sup>139</sup> Pero su salvador no está ahí para ayudarla, y es entonces cuando se abre la puerta y aparece el viejo criado, quien pone fin a la obra con un rotundo “¡No!”. El dios en quien depositó su fe la ha abandonado y ahora se encuentra desarropada, sola ante un mundo absurdo en el que el individuo no se reconoce. El criado es un símbolo no muy sutil de ese dios silencioso que ante la súplica desesperada de María solamente contesta “¡No!”. Es el dios que ha abandonado al hombre, que calla y le da la espalda, presenciando el dolor humano sin intervenir. En *El malentendido* es el cómplice silencioso de las atrocidades de Marta y su madre. Observa en silencio y no interviene nunca. Cuando el hombre busca a dios, éste ya no está para solventar sus problemas, entonces se encuentra desprotegido y abocado a su destino. En su dios solo encontrará silencio y negación. Durante siglos la religión se ha utilizado para resolver los problemas concernientes a la ética humana, pero en esta obra Camus muestra cómo es el hombre por sí mismo el que ha de hacer frente a su destino, pues Dios no puede intervenir ni influir en su vida. Además, el criado es el único personaje que carece total y absolutamente de moral, el único que permanece impasible a lo largo de toda la obra. De esto podemos extraer que el hombre es débil debido a su naturaleza pasional y sujeta a conceptos como la ética o la moral, ideas por las que Dios no se ve afectado en absoluto y por tanto se coloca en una superioridad total. El pensamiento existencialista de Camus se ha calificado muchas veces de “ateo”, pues como hemos visto para él el individuo ha de enfrentarse a su mortalidad e insignificancia sin la esperanza de la salvación por medio de la religión o cualquier creencia trascendental o metafísica.

Esta obra, como ya se comentó en la introducción, se sitúa en la intersección de las dos realidades distópicas que se propusieron como eje conductor del trabajo —distopía social y distopía como existencia—, conteniendo elementos de ambas. Se trata de un texto difícil de encasillar en cualquiera de las dos acepciones de distopía propuestas, pero precisamente por ello nos ha interesado incluirlo en este estudio, atendiendo a la necesidad de observar la multiplicidad de actitudes ante este concepto.

Está claro, por un lado, que Jan se encuentra en un lugar indeseado, en una realidad maligna de la que no puede salvarse, condenado a muerte por su propia familia. Su madre y su hermana son sus propios verdugos, y todo por no haber

---

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 79.

pronunciado unas simples palabras. Pero, por otro lado, ¿no se encuentran Marta, la madre y María también atrapadas en la misma realidad cruel? ¿No es Marta, a pesar de su incapacidad para entender las pasiones y sentimientos humanos, también una víctima de las consecuencias de una realidad destruida? Sus palabras lo demuestran: “Ya no tengo reservas de paciencia para esta Europa donde el otoño tiene cara de primavera y la primavera el olor de la miseria”<sup>140</sup>

Hemos visto cómo los personajes que habitan en el universo distópico de *El malentendido* actúan de una manera absurda: no hablan, no toman decisiones ni tratan de cambiar las cosas, en definitiva, no hacen *nada*. Si en otras obras como *El mito de Sísifo* el autor planteaba lo absurdo de cualquier intento de acción humana, Camus nos ofrece en esta obra su visión de lo que pasaría en un mundo en el que no se realiza ninguna acción en absoluto. Sugiere cómo el absurdo es lo que se siente cuando ya no queda nada, cuando se ha perdido todo y es posible darse cuenta de la total carencia de sentido de todo cuanto nos rodea, como plantea Marta. Ante esto, la única opción posible es el silencio. En *El malentendido* la distopía se refleja a través de un panorama desolador en el que las personas permanecen calladas, los personajes eligen el silencio en lugar del diálogo, excluyendo la posibilidad de su salvación. El silencio es una forma de desprecio hacia los otros y en esta obra se demuestra la necesidad de la comunicación. Camus nos plantea, a través del aislamiento que domina a los personajes, la necesidad del diálogo entre los seres humanos. Lo contrario es el silencio, y el silencio es lo que ha matado a Jan. Vemos así cómo los personajes de Camus sufren la insuficiencia e insustancialidad del lenguaje que les lleva a consecuencias devastadoras.

*El malentendido* es, en definitiva, una mirada a la absurdidad de las relaciones humanas. Toda existencia humana, tanto individual como interpersonal, es vivida en circunstancias absurdas y nadie puede escapar a ello. Al igual que se puede observar en otros personajes de las novelas y dramas de Camus como en *El extranjero*, *La peste* o *Calígula*, Jan no encontró las palabras apropiadas para expresarse, no fue capaz de hablar, de reunir el valor para decirles a su madre y su hermana quién era en realidad. Esa imposibilidad de comunicarse a través del lenguaje fue lo que le condenó a la muerte. ¿Por qué no fue capaz de pronunciar unas palabras tan simples

---

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 49.



como “Hola, soy yo, vengo a compartir mi fortuna con vosotras”? Porque Camus revela que la comunicación entre los seres humanos se ha vuelto imposible.

Entonces, ¿cuál es la “moraleja” de esta historia? Que la tragedia azota a cualquiera que intente burlar la absurdidad de la existencia, como trató de hacer Jan. Como dice Mersault, en *El extranjero*: “Debo haber leído esta historia miles de veces. Por un lado era inverosímil; por otro era natural. De todos modos, me parecía que el viajero lo había merecido en parte y que nunca se debe jugar.”<sup>141</sup> No hay que jugar a burlar a las circunstancias absurdas que nos oprimen, son ineludibles, y quien trata de escapar, sufre las consecuencias. Sin embargo, es posible observar también un matiz irónico, incluso cómico en esta obra, pues si se quiere puede ser vista como el reflejo de las pequeñas ironías de la vida que pueden llegar a convertirse en grandes tragedias. En 2006 el Teatre Lliure montó *El malentès*, en traducción del francés de Ferran Toutain, y dirección de Joan Ollé. El director se decantó por ofrecer una versión de la obra desde la perspectiva del humor negro, asociando el relato de Camus al de la tragedia griega. Así pues, *El malentendido* constituye un texto dramático que, a través de una mirada existencialista, nos plantea una realidad indeseable en la que se ponen de manifiesto las consecuencias desastrosas de la incomunicación y el silencio que dominan las relaciones humanas.

---

<sup>141</sup> CAMUS, A. *El extranjero*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1990, p. 100.

#### 4.7. Samuel Beckett: la existencia como prisión. *Los días felices*

Samuel Beckett<sup>142</sup> fue un novelista, poeta y dramaturgo irlandés que se sitúa como uno de los principales exponentes del teatro del absurdo. Nació en Foxrock, un barrio de Dublín (Irlanda), en 1906, y a los catorce años fue enviado a un internado anglo-irlandés, Portora Royal School, en el que había estudiado Oscar Wilde. Fue un alumno brillante tanto en los estudios como en la práctica del deporte, destacando como jugador de cricket y rugby. Posteriormente ingresó en el Trinity College de Dublín, donde se licenció en lenguas romances en 1927. Un año después se trasladó a París, donde conoció a James Joyce y se unió a su círculo íntimo de amistades, colaborando con él en varios proyectos. Allí ganó un premio literario por un poema titulado *Whoroscope*, en el que reflexionó sobre el tiempo, un concepto que le preocupará a lo largo de toda su vida. En 1930 regresó a Dublín para trabajar como profesor auxiliar de lenguas románicas en el Trinity College. En 1931, con apenas 25 años, publicó un ensayo crítico<sup>143</sup> sobre Marcel Proust —fallecido nueve años antes— en el que trató las nociones de tiempo, memoria y costumbre que configuran *En busca del tiempo perdido* (1908-1922). El tiempo y su percepción humana son temas constantes en la obra de Beckett y en especial en la pieza analizada más adelante. Tras cuatro temporadas enseñando en Dublín y cansado de la rutina, abandonó su puesto, renunciando a su carrera académica para dedicarse a escribir y a viajar por Francia y Alemania, de un modo similar al de los vagabundos y personajes solitarios que plasmará en sus futuras y célebres obras. Siempre que iba a París, Beckett visitaba a su amigo Joyce, con el que, según Martin Esslin, mantenía conversaciones silenciosas: “Beckett casi siempre a causa del mundo, Joyce casi siempre a causa de sí mismo”<sup>144</sup>. Debido a estas frecuentes visitas, la hija de Joyce se enamoró de Beckett, pero éste, no con mucha delicadeza, le dijo que sólo iba a su casa para ver a su padre. Beckett era ya un hombre solitario y atrapado en sí mismo que trataba de seguir caminos ignotos del conocimiento humano.

---

<sup>142</sup> ESSLIN, M. “Samuel Beckett” en *El teatro del absurdo*. pp. 21-66; BORRÉLI, G. “Samuel Beckett et le sentiment de la dérégulation” en JACQUOT, J. *Op. cit.*, pp. 45-55; BAIR, D. *Samuel Beckett: A Biography*. Vintage/Ebury, 1978; KNOWLSON, J. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1996; CRONIN, A. *Samuel Beckett: The Last Modernist*. New York: Da Capo Press, 1997; ACKERLEY, C. J. y GONTARSKI, S. E. (Ed.) *The Grove Companion to Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2004; FLETCHER, J. *About Beckett*. Faber and Faber, London, 2006

<sup>143</sup> Cfr. BECKETT, S. *Proust*. Barcelona: Península: Edicions 62, 1989

<sup>144</sup> ESSLIN, M. “El teatro...” *Op. Cit.* p. 25

En 1937 se estableció de nuevo en París donde, al ser ciudadano irlandés y por tanto neutral, pudo quedarse a pesar de la ocupación nazi. En 1942 huye de la Gestapo debido a su vinculación con la Resistencia francesa y se instala en el sur de Francia, libre de la ocupación, donde vivó en una granja en la que trabajaba y escribía. En 1945, con la liberación de París, pudo regresar a su apartamento en la capital francesa. La guerra dejó una huella imborrable en Beckett, que vio cómo la humanidad se precipitaba hacia el abismo. Ante ello, pensó que quizás era mejor callarse, pero descubrió que el silencio no era una opción posible. Comenzó entonces el periodo más productivo de su vida, un lustro en el que escribió algunas de sus obras más importantes: *Eleutheria* (1947), *Esperando a Godot* (1952), *Final de partida* (1957) y la trilogía de novelas compuesta por *Molloy* (1951), *Malone muere* (1951) y *El innombrable* (1953). *Esperando a Godot* supuso uno de los mayores éxitos del teatro de posguerra, y un símbolo de la cultura y el arte del siglo XX, representándose en el Théâtre de Babylone de París durante cuatrocientas representaciones. A pesar de ser una obra compleja y enigmática que trata el problema de la angustia existencial del hombre, le abrió de par en par las puertas definitivas de la fama. En *Final de partida*, su segunda obra más exitosa, Beckett mezcló comedia, absurdo y existencialismo para mostrar el último día de la vida de un hombre en una investigación sobre el tiempo, la memoria y el conocimiento. Estas dos obras largas fueron escritas como verdaderos tratados filosóficos que pretendían situar a la humanidad de su tiempo. El teatro, el arte dramático, se convirtió gracias a Beckett en un espejo del mundo devastado por la guerra. Nunca más el teatro ha vuelto a tener un papel tan importante en el diagnóstico del presente.

Un factor importante a la hora de estudiar la obra del escritor irlandés es el hecho de que, siendo lengua el inglés, escribiera la mayor parte de sus obras en francés. Beckett aspiraba a lograr una ausencia de estilo, huyendo de los automatismos y virtuosismos estilísticos innecesarios que surgen inconscientemente en la lengua materna. La de Beckett fue una lucha constante contra la lógica del lenguaje, en su aspiración a no dejarse dominar por él. Así, logró una transparencia del lenguaje liberado de cualquier elemento superfluo. Sus escritos en inglés, algunas piezas para radio y ocasionales obras de teatro, eran para él una tregua en esta lucha, pues los consideraba demasiado fáciles y por tanto les otorgaba una menor importancia. La suya es una escritura clara y directa, su estilo se caracteriza por argumentos, diálogos y personajes reducidos al mínimo y escenarios muy simples, precursores del

minimalismo. En estos ambientes, Beckett explora la soledad humana, la imposibilidad de comunicación que conlleva a su aislamiento y, ante todo, la carencia de cualquier tipo de esperanza individual y colectiva. Además, él mismo traducía sus obras al inglés, que mantenían íntegramente todo su significado.

Durante los años cincuenta escribió otras piezas para la radio y la televisión, como *Acto sin palabras* (1957) y *La última cinta de Krapp* (1958). Los sesenta fueron una etapa de grandes cambios para Beckett, su obra había alcanzado gran fama en todo el mundo y no cesaban de llegar las invitaciones para atender a ensayos y actuaciones, lo que lo llevó a convertirse también en director de escena de sus propias obras. En estos años publica *Los días felices* (1961), *Come and go* (1965) y *Eh, Joe!* (1965), escrita para televisión. En 1969 le fue otorgado el Premio Nobel de Literatura, aunque se negó a aceptarlo públicamente para no tener que dar un discurso en la gala de entrega en Estocolmo. A partir de los años setenta, sus obras son difícilmente encasillables en las categorías convencionales de narrativa o teatro, por lo que la crítica se ha referido a ellas simplemente como “textos”, de entre los que se pueden destacar *Breath* (1969), *Not I* (1972), *That time* (1975) y *Ohio Impromptu* (1980). En estos años se recluyó en una pequeña casa a las afueras de París, desde donde podía escribir alejado de la publicidad y la fama, aunque algunas veces se reunía con otros escritores, estudiosos y admiradores para hablar de su trabajo. Con una salud ya muy debilitada, Beckett murió el 22 de diciembre de 1989 de una afección respiratoria. Mediante una técnica depurada, libre de todo lo superfluo, el escritor irlandés trató durante toda su vida de comunicar lo incommunicable, de mostrar lo esencial, los problemas del ser y la identidad del *yo*, alcanzando un lugar central en el discurso de la modernidad.

*Los días felices*<sup>145</sup>, estrenada en 1961<sup>146</sup>, es una obra única y muy diferente tanto a lo que Beckett había escrito antes como a lo que escribiría después. En un principio fue concebida por el autor como un monólogo femenino titulado *[X] Female Solo*, al que le fue dando forma en un laborioso proceso creativo hasta llegar a la obra final,

---

<sup>145</sup> BECKETT, S. *Los días felices*. Traducción e introducción de Antonia Rodríguez-Gago. Madrid: Cátedra, 2006

<sup>146</sup> Se estrenó en el Cherry Lane Theatre de Nueva York el 17 de septiembre de 1961 bajo la dirección de Alan Schneider y con Ruth White en el papel de Winnie. Beckett la dirigió en dos ocasiones, en 1971 y 1979 con la misma actriz, Billier Whitelaw. En España se estrenó en 1963 en el Teatro María Guerrero de Madrid, con dirección de Trino Martínez Trives e interpretada por Maruchi Fresno.

titulada *Happy Days*<sup>147</sup>. En un panorama de máxima austeridad estilística y argumental, Beckett realiza en este texto una profunda indagación sobre la existencia del individuo moderno. Nos presenta a Winnie —el primer personaje femenino protagonista en la obra dramática de Beckett—, una mujer de clase media y unos cincuenta años que se encuentra enterrada en un montículo de tierra hasta el pecho. La escena se sitúa en una llanura desértica, bajo un cielo sin nubes, un espacio abierto e indefinido de naturaleza irreal, bañado por una “luz radiante”. Transmite la sensación de ser el escenario de una especie de fin del mundo. Winnie está dormida, con la cabeza apoyada en los brazos, hasta que el sonido de un estruendoso timbre la despierta. Entonces comienza su día, “otro día divino” en el que ella, a pesar de la extraña condición en la que se encuentra, realiza toda una rutina diaria: reza, se lava los dientes, se lima las uñas, se mira al espejo, abre su sombrilla... Y todo ello sin parar de hablar, como Maddy en su obra radiofónica *Todos los que caen*. Pero Winnie no habla sola, o al menos eso cree ella, sino que hay otro personaje en escena: Willie, su marido. Éste es un ser que camina a gatas, más bien se arrastra, como una tortuga, entre su casa-agujero y el exterior, pero a penas se le ve en toda la obra. Desde el principio queda claro que es una persona con graves dificultades para alcanzar los niveles mínimos del comportamiento civilizado. Sus necesidades son elementales: cuando no está durmiendo, lee su periódico o mira obsesivamente una postal pornográfica y su conversación se reduce casi en su totalidad a gruñidos o temas relacionados con el sexo. Así, Winnie trata a Willie como a un niño o a veces como a un animal. La relación entre este matrimonio es un “ni contigo ni sin tí”, un amor-odio muy similar al de la pareja formada Vladimir y Estragón en *Esperando a Godot*. Entre ellos hay una distancia insalvable, una separación física, mental y emocional que deja a estos dos personajes aislados, pero a la vez se necesitan y se complementan. Winnie sólo necesita saber que alguien la escucha. Para ella, la comunicación real no es importante, sólo necesita pensar que no está sola. La soledad es temida por los personajes de Beckett, por ejemplo Ada en *Cenizas* le dice a su marido: “Llegará un momento en el que nadie te hablará más, incluso los desconocidos. Estarás solo en el mundo con tu voz, no habrá otra voz más que la

---

<sup>147</sup> Para un estudio en profundidad de la obra cfr. GONTARSKI, S. *Beckett's Happy Days: A Manuscript Study*. Ohio: Ohio State University Libraries, 1977 y KNOWLSON, J (Ed.). *Happy Days: The Production Notebook of Samuel Beckett*. Faber & Faber, 1985

tuya.”<sup>148</sup> Y precisamente esa soledad es lo que más teme Winnie: quedarse sola con su propia voz. Por eso, el mero hecho de saber que Willie está sólo “medio atento” a su charla le basta: “saber que en teoría me oyes aunque de hecho no lo hagas es todo lo que pido.”<sup>149</sup> Estos dos individuos son el reflejo de la incomunicación humana y en el fondo su situación, aunque exagerada, se puede observar en las conversaciones vacías que sin embargo sustentan el día a día de las personas, en palabras de Beckett: “...los intentos de comunicarse allí donde la comunicación es imposible son simplemente una vulgaridad simiesca, horrible comedia, como el loco que sostiene una conversación con los muebles.”<sup>150</sup>

Como vemos, Beckett mostró su rechazo del lenguaje como herramienta para solucionar los problemas de la condición humana, pero paradójicamente es el instrumento mediante el cual él trata de comunicar lo incomunicable, al igual que sucede con el teatro de Ionesco. Así, *Los días felices* es en este sentido una alegoría sobre el aislamiento humano que hace del individuo un prisionero de su propia mente. La distopía que exploramos aquí es la que existe dentro del propio individuo, más allá de un sistema totalitario que lo oprima, —como ya se vio en *La Fundación* y más adelante en *Homes i No*— y que es, quizás, la peor de todas, pues la ejerce el ser humano sobre sí mismo. A pesar de cubrir la realidad con la pátina de los “días felices”, Winnie habita en una realidad distópica que es su propia existencia.

Al contrario que la oscuridad que domina el escenario en la mayoría de obras de Beckett, el de *Los días felices* está compuesto por tonalidades naranjas y amarillas que configuran los “días radiantes” de Winnie. Pero en realidad la sensación que transmite este ambiente es la de un “horno de luz infernal”. La protagonista alude constantemente al calor, que va en aumento, llegando incluso a incendiar su sombrilla. Pero Winnie no habita en un infierno, sino en un no-lugar y en un no-tiempo en el que ella simplemente *está*, matando el las horas que pasan mediante una charla interminable y jugando con trastos viejos llenos de recuerdos. En una bolsa negra guarda diferentes cosas con las que se entretiene: el cepillo de dientes, las gafas, el revólver, el sombrero, la sombrilla, el espejo... Estos objetos juegan un papel fundamental a la hora de construir la metáfora escénica, pues en ellos se encuentra depositada la memoria de Winnie, que es a la vez su refugio y su cárcel: “Está la

---

<sup>148</sup> JACQUOT, J. *Op. cit.*, p. 45.

<sup>149</sup> BECKETT, S. *Op. cit.*, p. 180.

<sup>150</sup> ESSLIN, M. “El teatro...” *Op. cit.*, p. 24.

bolsa, por supuesto. (*Se gira hacia la bolsa*). Siempre estará la bolsa. (*Se vuelve*). Sí, supongo que sí. Incluso cuando tú te hayas ido, Willie...”<sup>151</sup>. En esa bolsa negra conserva los recuerdos en los que se escuda para enfrentar la soledad y el vacío de sus días. La mayoría de esos recuerdos son sentimentales, como su primer beso. El amor en Beckett es siempre cosa del pasado, como dice Guy Borréli, “recuerdo de una felicidad fugaz y quizás imaginaria, memoria de instantes valiosos siempre marcados por una triste nostalgia”<sup>152</sup>.

En el segundo acto, Winnie está enterrada en el montículo hasta el cuello. Sufre por el insoportable calor y por el timbre que suena de manera estridente. Sin embargo, sigue haciendo como si nada, tratando de convertir su desierto en paraíso. Su monólogo continúa, pues el silencio significaría la muerte, por eso utiliza el lenguaje como arma: mientras habla, Winnie es inmune al dolor de la existencia. Por medio de su charla sin pausa disfraza su pobreza interior, pero tiene miedo de que llegue un día en el que se quede “sin nada que decir, nada que hacer”. En esta inagotable conversación, Winnie recurre constantemente a versos de grandes escritores como William Shakespeare, John Milton, Robert Browning, John Keats, Omar Jayyam, Aristóteles, Charles Wolfe, Victor Hugo, W. B. Yeats, Robert Herrick... Como dice Gontarski, Beckett construye en *Los días felices* una “nueva realidad mitológica” en la que nos muestra “el panorama del pensamiento occidental en fragmentos desgastados como un *collage* de objetos perdidos”<sup>153</sup>. Pero poco a poco el habla de Winnie se vuelve cada vez más incompleto y fragmentado. Víctima del deterioro del lenguaje, confunde palabras y fragmentos hasta olvidar por completo sus citas. De hecho, el mismo título de la obra en francés (*Oh, les beaux jours*) es una alusión errónea al poema de Paul Verlaine titulado *Colloque sentimental*. Beckett muestra a través del desgaste lingüístico la fragilidad de la memoria humana. Por otro lado, junto a la decadencia de la mente y la memoria está la decadencia del cuerpo. Ya en *Final de partida* Beckett nos presentaba a Hamm, un hombre ciego que no puede estar de pie y su sirviente Clov, quien no puede sentarse. Winnie se encuentra inmovilizada de cabeza para abajo y Willie camina a cuatro patas. Mediante la limitación física del hombre el autor nos muestra su progreso hacia la muerte. Además, Winnie muestra una gran preocupación por el desvanecimiento de su

---

<sup>151</sup> JACQUOT, J. *Op. cit.*, p. 49.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>153</sup> GONTARSKI, S. *Op. cit.*, p. 61.

belleza: “fui hermosa en otro tiempo, Willie”. Como vemos, es presa del inexorable deterioro físico y mental: no solo su cuerpo va desapareciendo (literalmente) sino también su memoria. Al igual que los objetos que contiene en su bolsa, que están desgastados, consumiéndose, pero que para ella son lo más importante, pues son el contenedor de sus recuerdos.

Así, vemos cómo un tema fundamental en esta obra es el paso del tiempo. Recordemos que Beckett escribió un ensayo sobre Proust y por tanto éste es un asunto que le obsesionó desde siempre. El estrepitoso timbre suena a la hora de despertar y a la hora de dormir. Esta es la única herramienta que tiene Winnie para medir el tiempo, que por lo demás permanece siempre igual, estático, inalterable. Está condenada a vivir días interminables, sin el descanso de la noche: “Y el día no se acaba, ni por asomo, la noche no llega, ni por asomo”<sup>154</sup>. Así se nos muestra cómo el tiempo pasa de manera cíclica y la vida como una eterna espera, una espera totalmente inútil, como la de la pareja de vagabundos en *Esperando a Godot*. Al igual que Winnie, el paso del ser humano por el mundo se reduce a entretenerse y hablar hasta la muerte, no existe otra finalidad. Camus, en su obra ya citada *La peste*, explora la lentitud del paso del tiempo y reflexiona sobre cómo enfrentarse a él: “Pregunta: ¿qué hacer para no perder el tiempo? Respuesta: sentirlo en toda su lentitud. Medios: pasarse los días en la antesala de un dentista en una silla incómoda; vivir en el balcón el domingo por la tarde; oír conferencias en una lengua que no se conoce; escoger los itinerarios del tren más largos y menos cómodos y viajar de pie, naturalmente; hacer cola en las taquillas de los espectáculos y no sacar entrada, etc.”<sup>155</sup>

Winnie, siendo poco a poco devorada por la tierra, es consciente de su realidad, pero sólo a medias. El montículo se erige como una extensión de sí misma, es el tiempo de su vida que ha pasado y se ha ido acumulando a su alrededor hasta enterrarla. Como ya dijo Beckett en *El innombrable*: “[...] podemos preguntarnos, de pasada, por qué no pasa el tiempo, no pasa, de uno, por qué se apila a todo tu alrededor instante a instante, por todos los lados, cada vez más hondo, cada vez más espeso, tu tiempo, el tiempo de otros, el tiempo de los antiguos muertos y de los muertos aún no nacidos, por qué te entierra grano a grano ni muerto ni vivo, sin recordar nada, esperar nada, conocer nada...”<sup>156</sup> Winnie, consumiéndose entre sus

---

<sup>154</sup> BECKETT, S. *Op. cit.* p. 189.

<sup>155</sup> CAMUS, A. “La peste” en CAMUS, A. *Obras, II*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. P. 318.

<sup>156</sup> BECKETT, S. *Op. cit.* p. 79.



recuerdos, no abandona nunca sus hábitos, que para Beckett son “el lastre que ahoga al perro hasta hacerlo vomitar”<sup>157</sup> pero para ella significan protección. Como el Sísifo de Camus, los personajes beckettianos no hacen sino repetir una y otra vez acciones inútiles. Winnie se enfrenta a su soledad hablando sin parar con un interlocutor ausente, pero el hecho de inventarse personajes para no sentirse solo es en el fondo algo muy humano. El enfrentamiento del individuo con la soledad ha sido tratado por Beckett en todas sus obras. En *La última cinta de Krapp* el anciano protagonista se enfrenta a sus recuerdos escuchados desde su propia voz grabada, al igual que Winnie, quien se los cuenta a ella misma. En definitiva, esta mujer no hace otra cosa que dibujar un mundo más agradable que el real, al igual que Tomás ideó su Fundación. En resumen, su realidad es la que ella quiere ver. En este sentido podemos ver a Winnie como otra antiheroína, pues por una parte demuestra su valentía al resistirse a apretar el gatillo del revolver y acabar con todo, pero también es cobarde al no enfrentarse directamente con la realidad. José Sanchis Sinisterra capta en este fragmento la esencia de la obra:<sup>158</sup>

... su situación no es nada del otro mundo; al contrario muy de este... el ser humano con su portentosa capacidad de adaptación persiste en comenzar cada jornada con una razonable dosis de optimismo, pertrechado de mil pequeñas razones para seguir viviendo, convencido de que ha venido al mundo para ser feliz...o recordar que lo ha sido.

Y Winnie está convencida de que ha venido al mundo para ser feliz, o al menos, como dice Sinisterra, para recordar esa felicidad. En definitiva, lo que propone *Los días felices* es la relación del individuo consigo mismo en una época en la que los ideales han caído y ya no hay nada a lo que aferrarse. En el periódico que lee Willie se ofrecen “oportunidades para joven espabilado”. En una Europa devastada por la guerra, la esperanza se erige como algo irónico<sup>159</sup>. Así, Beckett refleja mediante el humor negro el hundimiento del individuo en su historia y en sus recuerdos. Como ya se ha mencionado, ésta es una distopía que ya no es social sino personal. El autor nos habla sobre la resistencia frente al malestar, frente a la fragilidad humana y el paso del

---

<sup>157</sup> BECKETT, S. *Op. cit.*, p. 83.

<sup>158</sup> SINISTERRA, J. “*Happy days*, una obra crucial” en *Primer Acto*, nº 206, pp. 37-38.

<sup>159</sup> En una primera versión de la obra el periódico anunciaba bombardeos y referencias a la guerra, que en la versión final se suprimieron.

tiempo, sobre cómo hacer sostenible una existencia insostenible. Winnie es el paradigma del ser humano que vive en una dicotomía entre la idea que tiene de la vida y la vida que realmente vive. De esta manera, la existencia no es más que una espera hasta el día de la muerte, y el ser humano trata de hacerla lo más soportable posible. Mediante el lenguaje, mediante el juego o bien con grandes dosis de paciencia, la vida se reduce a esperar. Pero incluso el alivio de la muerte le es negado a Winnie, cuando en un irónico final el revolver queda colocado justo al lado de su cabeza, pero no puede alcanzarlo. Beckett nos muestra así la gran comedia humana, de manera muy similar a como lo hizo en *Acto sin palabras*, en el que a un hombre intenta desesperadamente alcanzar una botella de agua que cuelga de una cuerda en medio de un desierto.

Al igual que todas las piezas escogidas para este trabajo, *Los días felices* se coloca como un texto atemporal, susceptible de ser representado en cualquier época y cualquier lugar. De hecho son incontables las versiones escénicas de este texto en países y períodos distintos desde su estreno hace más de cincuenta años, sobre todo porque supone un verdadero *tour de force* para la actriz protagonista. En España una de las versiones más célebres se representó en versión catalana bajo el título de *Oh, els bons dies!* en el Teatro Regina de Barcelona, en 1984, bajo la dirección de José Sanchis Sinisterra, con Rosa Novell como Winnie. Hoy *Los días felices* mantiene toda su vigencia, pues la naturaleza humana no ha cambiado desde los tiempos de Beckett. Winnie representa todas las vidas humanas que viven un “día feliz” tras otro, sin percibir lo absurdo de su existencia. Beckett nos ofreció así su particular visión de la condición humana, una alegoría de la banalidad de la vida cotidiana y la inútil lucha del ser humano por encontrarle un sentido. En definitiva, una investigación sobre la relación con nosotros mismos, sobre la pregunta fundamental que se hace Beckett: “¿Quién es yo?” o más bien “¿Qué quiero decir cuando digo yo?”. Ante la ausencia de respuestas, sobreviene la angustia existencial. Así, *Los días felices* nos muestra lo poco que somos y lo poco que sabemos mediante una situación tan dolorosa como cómica pues en definitiva Beckett nos demuestra que, al final, lo único que nos queda es la risa.

#### 4.8. Entre el existencialismo y el absurdo: Manuel de Pedrolo. *Homes i no*

Manuel de Pedrolo<sup>160</sup> (L'Aranyó, 1918 - Barcelona 1990) es uno de los escritores en lengua catalana más destacados del siglo XX. Después de pasar su infancia y adolescencia en Tárrega, en 1935 se traslada a Barcelona. Durante la Guerra Civil fue miembro de la CNT-FAI, a la vez que ejercía de maestro. Combatió junto al Ejército Popular Republicano en la rama de artillería en diversos frentes de guerra. Aunque su faceta más conocida es la de novelista, también trabajó otros géneros como la poesía, el cuento, el artículo periodístico y el teatro. Es entre los años 1954 y 1963 cuando más se dedicó a este último género, escribiendo una serie de obras que abordan el tema de la libertad humana, entre ellas *Cruma* (1957) y *Homes i No* (1958). Estas dos producciones sufrieron la dura censura del régimen, unida por otro lado a la dificultad para llevar a escena el teatro catalán en aquella época, pese a lo cual tuvieron una buena acogida tanto de público como de crítica. Algunas de sus piezas teatrales, entre las que se incluye *Homes i No*, fueron agrupadas bajo la categoría de teatro del absurdo, como hace Esslin en su conocido estudio<sup>161</sup> sobre dicho tema. Pero, más allá del absurdo, su teatro supone también reflexión, compromiso social y denuncia política, como veremos más adelante.

Junto al poeta Joan Brossa, Manuel de Pedrolo constituye la presencia más clara del teatro del absurdo en lengua catalana, tal y como lo expresa Joan Fuster en su estudio fundamental sobre la literatura catalana contemporánea.<sup>162</sup>

Joan Brossa y Manuel de Pedrolo tienen otra participación. Ellos ya han escrito obras calculadas sobre las previsiones literarias que el escenario -la «representación» - ofrece, y precisamente en ellas mismas, sin más entidad que la constituida por las propias opciones. O sea: un teatro que se plantea fuera de cualquier servidumbre «realista». Y ambos, Brossa y Pedrolo, manipulan de cara a extraer una estrategia expositiva, centrada en problemas abstractos, de carácter metafísico.

<sup>160</sup> Sobre Manuel de Pedrolo véase: COCA, J. *Pedrolo, perillós?* Barcelona: Dopesa, 1973; ARBONÉS, J. *Pedrolo contra els límits*, Barcelona: Aymà, 1980.

<sup>161</sup> “Manuel de Pedrolo” en ESSLIN, M. “El teatro...” *Op. cit.*, pp. 199-202.

<sup>162</sup> FUSTER, J. *Literatura Catalana Contemporània*, Barcelona: Curial, 1972, p. 397.

*Homes i No*<sup>163</sup> se estrenó el 19 de diciembre de 1958 a cargo de la *Agrupació Dramàtica de Barcelona* (ADB) en el Teatre Romea y la crítica la relacionó unánimemente con la corriente teatral europea representada por autores como Samuel Beckett y Eugène Ionesco. Fue recibida como una obra innovadora, pues supuso una reacción contra el teatro catalán tradicional anclado en fórmulas ya superadas. Pedroló la definió en términos generales como “una investigación sobre la condición humana, de sus limitaciones y posibilidades [...] [sobre] el uso que el hombre puede hacer de su existencia, no en eso que tiene o puede tener de accesorio, sino en aquellos aspectos que le son esenciales”<sup>164</sup>. *Homes i No* trata, en definitiva, de la lucha de dos generaciones de hombres y mujeres por la libertad, reflexionando sobre si esa libertad es efectivamente posible y si significa en realidad liberación o condena.

El escenario está dividido por dos rejillas que delimitan tres celdas, la del medio algo más pequeña que las de los lados. Este espacio escénico, abstracto y simbólico, sin referencias al mundo real, conforma un ambiente cerrado que ya desde el principio transmite la sensación de opresión e incomunicación que irá en aumento a lo largo de la obra. En la celda central se sitúa un ser extraño, de apariencia no humana, que recibe el nombre de “No”. Este ser posee una naturaleza indefinida y tampoco se concreta su género, aunque aquí nos referiremos a dicha entidad como masculina en relación al género de la palabra “no”. En las cámaras de los lados hay dos parejas: Fabi y Selena a la derecha y Bret y Eliana a la izquierda. Estos personajes se encuentran discutiendo su situación mientras No está dormido y tratan de urdir un plan para deshacerse de él. Pero a pesar de sus intentos de hacerle daño, no lo consiguen. Las rejillas lo protegen. La identidad de No sigue sin revelarse aunque queda claro que se trata de algo que oprime a las dos parejas. Se trata de un ser omnipresente y al parecer omnisciente, pues afirma tener conocimiento de todos sus pensamientos y acciones. Una especie de Gran Hermano que vigila y controla todo lo que hacen los personajes, los cuales le temen, siendo cualquier insubordinación recibida con miedo por el grupo y otorgándole así a No toda su fuerza.

En este primer acto, la actitud frente a No es de resistencia, mientras que en el segundo, como veremos, pasará a la negación. Estos cuatro personajes, conscientes de su situación de presos, han colocado su esperanza en el futuro, en sus futuros hijos – que aparecerán en el segundo acto–, en quienes confían para cambiar el estado de las

<sup>163</sup> PEDROLO, M. *Homes i no*. Barcelona: Aymà S.A. Editora, 1976.

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 9.

cosas. Así, su existencia se convierte en una lucha pasiva que es en definitiva una espera, viviendo en la ilusión de unos tiempos mejores que alimenta una expectación interminable, sin la posibilidad de hacer nada. Al igual que Winnie en *Los días felices*, los presos de *Homes i No* habitan en un tiempo de naturaleza cíclica en el que sólo esperan unos días mejores que nunca llegan.

Mientras tanto, las parejas debaten sobre la naturaleza de No: ¿quién o qué es? Ni siquiera están seguros de su nombre. Se refieren a él como “No”, aunque no saben bien por qué, pues heredaron ese nombre de sus padres, pero nunca lo verificaron. Se preguntan si no será una creación de ellos mismos, inventada en un momento en que lo necesitaban. Las dudas se suceden: ¿las rejas existen porque existe No o al revés? ¿Quién ha construido esas rejas? Ellos piensan que se encuentran en un estado transitorio, pero llevan generaciones así: sus padres ya vivían tras las rejas, y los padres de sus padres. Como se ha dicho, la promesa de libertad la sitúan en sus hijos venideros, pues ellos carecen de las herramientas necesarias para efectuar su propia emancipación. Sin embargo, poco a poco estos personajes irán tomando conciencia de ellos mismos y de su situación.

“Eres nuestro límite”, dice Selena<sup>165</sup>. Este personaje parece saber algo más que los demás. Afirma que existen otras rejas fuera, más allá de las que los encierran en ese momento. Es entonces cuando comienzan a pensar que quizás las rejas están dentro de ellos mismos y que, cuando encuentren la manera de deshacerse de ellas, se desharán también de No. Por una parte, quieren saber qué hay detrás de los barrotes, pero a la vez tienen miedo. El conocimiento implica libertad, pero a su vez la libertad implica una responsabilidad para con nuestros actos, por lo que resulta en cierto sentido incómoda, pues hay que saber qué hacer con ella. Por tanto, Bret, Eliana, Fabi y Selena se debaten entre la lucha por la libertad y el miedo a dicha libertad. Una confrontación de voluntades que se sitúa en el centro del pensamiento existencialista —recordemos por otra parte que Pedrolo había sido traductor de Jean-Paul Sartre—. El autor de *Homes i No* opina que “el hombre es libre desde el momento en que tiene la posibilidad de escoger... de hecho, supongo que la filosofía existencial tiene razón cuando indica que el hombre es precisamente su libertad”<sup>166</sup>. Pero esa misma libertad que lo define lo limita y para lidiar con esa limitación el individuo crea sus propios obstáculos. De esta manera, una cuestión fundamental en esta pieza es el miedo a ser

---

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 11.

libres, problemática central en la obra ya citada de Fromm, en la que expone las siguientes preguntas: “¿Puede la libertad volverse una carga demasiado pesada para el hombre, al punto que trate de eludirla? ¿Cómo ocurre entonces que la libertad resulta para muchos una meta ansiada, mientras que para otros no es más que una amenaza? ¿No existirá tal vez, junto al deseo innato de libertad, un anhelo instintivo de sumisión?”<sup>167</sup> Esto es en definitiva lo que propone Pedrolo en esta pieza: la libertad como responsabilidad que se revela como un lastre para el individuo, ante lo cual éste se impone sus propios límites. Así, la vida se convierte en una batalla por destruir una serie de barreras autoimpuestas, pero la libertad de elección está siempre disponible. El poder de No depende enteramente de la capacidad de resistencia y lucha de los hombres, de su fortaleza frente a esas restricciones mentales: “por culpa de nuestro condicionamiento mental, nos mantenemos adheridos todavía a los obstáculos que combatimos, y el combate se exterioriza más con palabras de insatisfacción que con actos decisivos”, declara Pedrolo<sup>168</sup>. En una entrevista publicada a finales de los años sesenta, le preguntaron sobre la relación de su teatro con dos de los grandes representantes del existencialismo, Heidegger y Sartre, y la influencia que las lecturas de sus obras tenían en su teatro. La respuesta de Pedrolo a la pregunta fue la siguiente:<sup>169</sup>

Su lectura, iniciada algo después de terminada la guerra, contestó muchas preguntas que me formulaba por aquel entonces. Respuestas provisionales, bien entendido, como al fin y al cabo lo son todas. Me confirmaron, por lo demás, en mi necesidad de arrinconar prejuicios, de ir hasta el fin de mi verdad y, como diría Heidegger, de tratar de ser auténtico dentro de la inevitable cotidianidad envolvente.

En el segundo acto aparecen Feda y Sorne, los hijos ya adultos de ambas parejas. Ellos son la nueva generación en la que los padres colocaron su esperanza de liberarse de las rejas y de No, los símbolos de la emancipación final. Continuarán la lucha de los padres, pero a la vez se niegan a cometer sus mismos errores. Al contrario que la actitud sumisa adoptada en el primer acto basada en la esperanza, los hijos tomarán

---

<sup>167</sup> FROMM, E. *Op. cit.*, p. 28.

<sup>168</sup> PEDROLO, M. *Op. cit.*, p. 12.

<sup>169</sup> CLEMENTE, J. C. *La otra cara de Cataluña*, Barcelona-México DF.: Grijalbo, 1968, p. 41.

una postura positivista. De esta manera, existe una diferencia marcada entre los dos actos: el primero constituye la lucha de los padres y el segundo la de los hijos. Éstos creen en la investigación científica para encontrar respuestas a su situación y todo el segundo acto se centrará en la búsqueda de alguna salida a ese espacio carcelario. Feda y Sorne muestran su desprecio a No, lo tutean (los padres lo trataban de usted) y le pierden el respeto hasta llegar a su negación, cuando se dan cuenta de que se trata de una entidad que ellos mismos han creado. Es cuando llegan a esa indiferencia que No pierde la tranquilidad, pues se da cuenta de que su existencia peligra en tanto que dejen de creer en él. No no existe físicamente, pero sí en la mente de los personajes, por lo tanto es real mientras se mantenga esa existencia. Solamente tiene fuerza en la medida en que los otros sean ignorantes y creen en él. Por ello, trata constantemente de impedir que hablen, que busquen, que reflexionen. Pero, ¿por qué? No dice que les protege contra ellos mismos, pero los presos desconfían y finalmente toman la decisión de hacer como si no estuviese, de negar su existencia. La táctica ya no es la rebelión sino la negación e indiferencia ante él. Sin embargo, no pueden destruir a No con sólo rechazarlo. La negación no sirve. En este entorno simbólico, No es el símbolo máximo que representa la máxima negatividad. Un símbolo que es a la vez símbolo de otro “No” que lo niega, y éste a su vez de otro “No” y así sucesivamente. Como afirma Ferrater, la esencia de *Homes i No* es la negatividad: el “Sí” se coloca solamente como una esperanza<sup>170</sup>.

Por otro lado, un problema fundamental en *Homes i No* es el desconocimiento del enemigo. Los personajes tienen claro que han de librarse de No, pero, ¿quién o qué es No? En las realidades distópicas, la no identificación de la verdadera naturaleza del entorno es un factor muchas veces presente. De esta manera, los oprimidos no saben contra quién o qué luchan, llegando incluso a enfrentarse entre sí, lo cual conlleva una mayor facilidad a la hora de ejercer el poder sobre ellos. En las obras analizadas en este trabajo, esta ignorancia por parte de los oprimidos sobre la condición de su opresor se observa de una u otra manera. En *Invernadero* existe un desconocimiento por parte de los internos sobre la naturaleza de la institución en la que están encerrados. Para ello, se crea un ambiente de benevolencia en el que los internos/oprimidos viven inmersos en una sensación de apacibilidad, la sensación de que “todo está bien”. Y tras esa apariencia amable se esconde su verdadero carácter

---

<sup>170</sup> PEDROLO, M. *Op. cit.*, p. 14.

totalitario. En *Rinoceronte*, las víctimas de la epidemia alienante ignoran por completo la condición de aquello a lo que se unen. Su metamorfosis en el paquidermo conformista se realiza sin la más mínima conciencia de qué es aquello en lo que se convierten. *La Fundación* es otro ejemplo de cómo el poder despótico se transforma tomando una apariencia agradable al oprimido. Tomás vive en una realidad creada que oculta la verdadera cara de su situación. *La Fundación* es en un principio un espacio perfecto con todas las comodidades en el que podrá desarrollar su actividad de escritor, pero finalmente se revela como el entorno hostil que es en realidad. En *Frank V*, tras la aparente legalidad de los negocios de la banca se esconde la corrupción y la mentira, la extorsión y el asesinato. En *El malentendido*, debido en este caso a la ausencia de comunicación entre los personajes, Jan confía ciegamente en aquellas que serán sus verdugos, sin poder identificar sus verdaderas intenciones. *Los días felices* muestra asimismo la ceguera del personaje principal ante su situación, pero en este caso, quizás el que más se asemeja a *Homes i No*, el enemigo es totalmente intangible, invisible, pues habita en el ser humano mismo, siendo preso de una trampa que se construye en su propia existencia. En definitiva, Pedrolo expone cómo el ser humano es oprimido por él mismo, encerrado tras unos barrotes autoimpuestos ante el miedo de ser libre.

A pesar de que todos se encuentran reclusos en el mismo espacio, hay una diferencia entre los padres y los hijos. Los primeros luchan por medio de la fe y los segundos de la incredulidad. Esto hace que los padres nunca hayan tratado de escapar, pues creían en el espacio cerrado en el que se encontraban. Pero los hijos no creen en este mundo ni en sus condiciones y eso les permite ir más allá y buscar otras soluciones. Así, después de examinar exhaustivamente el espacio, descubren que una de las paredes que los rodean está hueca y que, detrás de ella, hay un abismo. Deciden ir a explorarlo, pero no son capaces, sino que simplemente se quedan vigilándolo. Comienzan a inspeccionar más a fondo las celdas (paredes, suelo, rejas) para ver si hay algún otro sitio por el que poder escapar, pero no encuentran nada. La única salida es un abismo. Sin embargo, llegan a la conclusión de que aunque lo único que han encontrado es la nada, no han fracasado porque nunca han dejado de intentar salir de su situación, siempre han buscado opciones, han luchado. Pedrolo, al igual que



Buero, tiene fe en esa resistencia constante del ser humano que es la que hace que la existencia no sea una derrota.<sup>171</sup>

En esta lucha que le lleva a destruir barreras muestra precisamente que es libre incluso cuando parece derrotado. En el fondo, quizás no lo está, la capacidad de elección, el esfuerzo que le es exigido lo estimula. La libertad de mi teatro, entonces, en las piezas que tocan este problema, consiste en la libertad de elegir. Toda decisión honrada, de buena fe, ayuda en la tarea de ensanchar los límites.

Poco a poco, los personajes van tomando conciencia de su situación, van abriendo los ojos. Empiezan a pensar que todo es un juego perverso, pero, ¿quién lo ha inventado? Al final, después de buscar incansablemente otra salida, se dan cuenta de que una de las paredes es en realidad una cortina. Cuando Feda se dispone a abrirla, Selena siente miedo. ¿Y si No tiene razón? Aparece una vez más el temor a lo desconocido, el miedo a la libertad. No les dice que nunca serán más libres que entre esas paredes y rejas, pues allí tienen la libertad de poder imaginarlo todo. Pero ya no pueden seguir viviendo de la misma manera sabiendo que existe algo más. Sobreviene el deseo de conocer inherente al ser humano que implica a su vez una pugna entre dicho deseo y la cómoda ignorancia, tal y como se vio anteriormente en el personaje de Tomás en *La Fundación*. La libertad conlleva la angustiosa responsabilidad de decidir y en esta obra Feda es el único que acepta tal responsabilidad. No trata de disuadirlos de que abran la cortina, pues afirma que detrás de ella se encuentra la verdadera prisión, la prisión definitiva. Porque una vez que abran la cortina ya no les quedará nada por lo que luchar, serán libres, pero esa libertad les hará más presos todavía. En definitiva, estamos a punto de descubrir el verdadero trasfondo existencialista de la obra. Pues, en efecto, la cortina, una vez abierta, muestra otra hilera de barrotes y tras ella tres carceleros, inmóviles y callados. Así, se desvela que No era en realidad otro prisionero, “el que más, ya que lo sabía”<sup>172</sup>. Podemos ver en este personaje finalmente a otro antihéroe atrapado en una realidad perversa que, en este caso, trataba de ocultar a los otros para mantenerlos alejados de la dolorosa verdad. Entonces, ¿era No un ser perjudicial para ellos? En su afán de esconderles la

---

<sup>171</sup> PEDROLO, M. *Op. cit.*, p. 11.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 187.

verdad, ¿no les hacía un bien, al mantenerlos alejados de la verdadera prisión, la prisión de su propia existencia? No, ya que Pedrolo revela la necesidad de que seamos conscientes de nuestra situación, de las barreras que nos rodean, para luchar contra ellas y mientras esa lucha continúe no habrá derrota.

*Homes i No* es, en definitiva, una obra que aborda el problema de la libertad del individuo, exponiendo las normas y convenciones a las que está sujeto, que condicionan su vida y lo obligan a pensar, a actuar y enfrentarse a su realidad de una manera predeterminada, con instrumentos extraños a él. Y aunque pueda aflorar una toma de conciencia de esta situación, la persona sigue estando presa dentro de sus propios límites hasta que se tome una nueva dirección, como opina Pedrolo: “El deseo de renovación, de liberación, existe, pero morirá en la prisión de unos hábitos mentales que nos bloquean el camino, porque lo primero que nos hace falta es aprender a pensar de otra manera. En realidad, la pugna es contra nuestro propio pensamiento que se opone a la oscuridad, que lucha por abrirse camino hacia la luz”<sup>173</sup>. Se hace inevitable una nueva forma de pensamiento, libre de valores ajenos que nos condicionan y nos limitan. Así, Pedrolo considera necesario hacer tabula rasa y crear nuevos instrumentos con los que marcar nuestro propio camino. Sin embargo, esos nuevos instrumentos se establecerán como nuevas normas, como nuevas convenciones contra las que habrá que luchar otra vez para lograr la libertad. En conclusión, se trata de una trampa: la libertad no es posible mientras el ser humano viva limitado por sus hábitos mentales, lo que nos remite una vez más a Fromm, quien se pregunta: “¿cómo podemos explicar la atracción que sobre tantas personas ejerce actualmente el sometimiento a un líder? ¿El sometimiento se dará siempre con respecto a una autoridad exterior, o existe también en relación con autoridades que se han internalizado, tales como el deber, o la conciencia, o con respecto a la coerción ejercida por íntimos impulsos, o frente a autoridades anónimas, como la opinión pública? ¿Hay acaso una satisfacción oculta en el sometimiento?”<sup>174</sup>. A través de esta obra metafórica, Pedrolo nos demuestra que efectivamente existen rejas más allá de las que pueda imponer un estado totalitario, unas rejas que están dentro del individuo mismo. Las siguientes palabras de John Dewey lo expresan de manera muy clara:<sup>175</sup>

---

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>174</sup> FROMM, E. *Op. cit.*, p. 28.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 27.

La amenaza más seria para nuestra democracia no es la existencia de los Estados totalitarios extranjeros. Es la existencia en nuestras propias actitudes personales y en nuestras propias instituciones de aquellos mismos factores que en esos países han otorgado la victoria a la autoridad exterior y estructurado la disciplina, la uniformidad y la dependencia respecto de El Líder. Por lo tanto, el campo de batalla está también aquí: en nosotros mismos y en nuestras instituciones.

Ferrater Mora, en el prólogo a la tercera edición de *Homes i No*<sup>176</sup>, defiende la existencia de dos tipos de realidades: estables e inestables. Las primeras se caracterizan por el hecho de que, habiendo paz o guerra, riqueza o hambre, la gente sabe o al menos cree saber en qué mundo vive, y acepta dicho mundo o realidad. Cada cosa y persona ocupan el lugar que les corresponde, o al menos el que creen que les corresponde. Frente a éstas se sitúan las realidades o épocas “inestables”, en las que pase lo que pase (y aunque no pase nada importante), la gente no sabe qué sucede, ni siquiera si acaso sucede alguna cosa. El autor continúa diciendo que en estas épocas inestables “todo puede permanecer inalterable, pero nada es seguro”<sup>177</sup>. Es decir, bajo un aparente clima de estabilidad se esconde una amenaza que no es percibida por los individuos. Así, Ferrater define *Homes i No* como “una obra simbólica característica de las épocas inestables”. El resto de textos anteriormente tratados responden también a este tipo de realidad, pues hemos visto cómo en todos ellos el la angustia e inseguridad domina a unos personajes que se encuentran perdidos en una realidad que no comprenden. En este sentido, la inestabilidad es también un factor que caracteriza el tiempo en los que vivimos, cuando el individuo es presa del desasosiego y la no identificación con su entorno.

Por todo lo anterior, *Homes i no* es una obra que se coloca entre el pensamiento existencialista y el absurdo. En un marco abstracto alejado de toda lógica, Pedrolo explora problemas de la condición humana como son la libertad, la falta de sentido y la incomunicación, asuntos que fueron presentados en términos simbólicos para poder salvar la censura. Debido a ello, se trata de una obra con dos posibles lecturas. En una interpretación política, *Homes i No* se ha entendido como una metáfora de la lucha contra el poder totalitario en la búsqueda de la libertad. En el momento de su estreno,

---

<sup>176</sup> PEDROLO, M. *Op. cit.*, pp. 5-7.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 6.

el año 1958, se podía asimilar perfectamente como un alegato contra la dictadura franquista, es decir, como una obra sobre un problema social y político. Desde esta perspectiva, *No* sería una marioneta que actúa para un poder superior. Así, el desenlace de la obra se podría ver como pesimista, pues la lucha al final no sirve para nada, pues siempre habrá nuevos barrotes. Pero desde una lectura filosófica se puede estar de acuerdo en entenderla como una pieza que trata un problema humano y personal: la cuestión de la existencia. Es así que el desenlace que propone Pedroló puede considerarse optimista, pues pone de manifiesto la fe en el hombre y en su afán de lucha constante a pesar de los obstáculos. Por encima de los límites -impuestos o autoimpuestos- que encierran al ser humano se erige su deseo de conocer y su afán de superación.

En definitiva, *Homes i No* se coloca como una investigación sobre la libertad humana, que se revela como un imposible, pues la existencia no es más que una sucesión indefinida de barrotes que encierran al individuo. Sin embargo, Pedroló pone de manifiesto la necesidad de la lucha contra esos barrotes, aunque seamos conscientes de que siempre van a aparecer otros nuevos. La vigencia de *Homes i No* permanece así en una época en la que estamos condicionados en todos los aspectos de nuestras vidas y cuando las barreras parecen invisibles, pero están más presentes que nunca. Después de este análisis consideramos que esta obra no ha recibido la atención merecida, debido a sus escasas representaciones y nulas traducciones a otros idiomas. A pesar de ello, este texto, con su doble lectura política y filosófica, mantiene hoy en día toda su pertinencia y coloca a su autor como uno de los grandes exponentes de la dramaturgia catalana moderna.

## 5. Conclusiones

A través de este estudio de siete obras teatrales de la posguerra europea hemos observado la expresión de diferentes universos distópicos reflejados a través de la literatura dramática. Espacios y ambientes completamente distintos que a pesar de ello se colocan como malos lugares, utopías invertidas, realidades perjudiciales para los personajes que habitan en ellos: en *Invernadero* un sanatorio se transforma en una cárcel para insurrectos; en *El Rinoceronte*, una pequeña villa francesa se convierte en un escenario de locura por el que acampan a sus anchas rinocerontes que en su día fueron hombres; *La Fundación* se muta de institución benéfica en prisión inhóspita; en la banca privada de *Frank V* vimos el ambiente insano de un universo dominado por el capital; en la posada de *El malentendido* el silencio domina un escenario en el que el amor y la esperanza no tienen cabida; *Los días felices* nos sitúa en un desierto donde el tiempo no pasa y el calor abrasa los recuerdos; y *Homes i No* nos muestra una prisión en la que los presos son sus propios guardianes. Las creaciones teatrales ocupan un lugar privilegiado en la historia de la posguerra europea, atendiendo a la variedad y distintas perspectivas de las obras analizadas, que sólo son una pequeña muestra de la multitud de piezas dramáticas que se centraron en el análisis y la denuncia de los universos distópicos vividos desde el totalitarismo, y como advertencia para los tiempos futuros.

Siete microcosmos opresivos sin salida ni esperanza para el individuo que nos hablan a su vez sobre problemas fundamentales de la existencia humana como la opresión, la libertad, la resistencia, la incomunicación, la memoria y el condicionamiento mental. Así, cada una de estas obras es reflejo del dominio del sujeto por parte de los gobiernos totalitarios, pero también mediante mecanismos creados por el propio individuo. Harold Pinter nos revela el abuso de poder de los estados que alienan al individuo a través de sus instituciones, apartando a aquellos que se resisten al orden establecido. En una línea similar, Antonio Buero Vallejo muestra la enajenación de un hombre preso en una cárcel que refleja lo equívoco de las apariencias, remarcando la necesidad de luchar para aprehender la verdadera realidad. Eugène Ionesco expone los peligros de la indiferencia colectiva en una metáfora sobre el éxito del fascismo en Europa. En la banca de Friedrich Dürrenmatt todos los trabajadores se encuentran subyugados a un poder superior integrante a su

vez del caníbal sistema capitalista. En un tono totalmente distinto, Albert Camus reflexiona sobre la imposibilidad de comunicación humana y sus consecuencias situándonos en un hostel dominado por la muerte de la que el bienintencionado protagonista no podrá escapar. Samuel Beckett sigue una orientación semejante mostrando lo absurdo de la comedia de la vida humana a través de una mujer enterrada en la arena que vive días felices. Y, por último, Manuel de Pedrolo nos habla del miedo a la libertad del sujeto, el cual construye y a la vez lucha contra su propia cárcel.

En definitiva, se trata de obras dramáticas que, a través de diferentes realidades malignas, nos hablan de problemas esenciales al ser humano, revelando las contradicciones inherentes a su existencia y lo absurdo de intentar luchar contra ellas. Y, ante todo, sus autores fueron críticos con la realidad de su tiempo pero especialmente con la realidad del propio individuo, aportando perspectivas y líneas de pensamiento diversas: la comedia de amenaza (Pinter), el absurdo (Ionesco y Beckett), el existencialismo (Camus y Pedrolo), la comedia grotesca (Dürrenmatt) y el drama simbolista de crítica social (Buero Vallejo).

Además, hemos incidido en la actualidad de todos los textos estudiados, cuya vigencia permanece a día de hoy, en tiempos y condiciones completamente diferentes. Su elección por parte de directores actuales las coloca como piezas teatrales del repertorio contemporáneo, cuya atemporalidad permite su puesta en escena en cualquier teatro occidental, dando pie a lecturas distintas pero siempre en torno a los grandes conflictos de los seres humanos.

Como ya se ha señalado, nos encontramos ante un panorama muy amplio y en este trabajo sólo hemos podido realizar una aproximación a una pequeña parte que podría ser ampliada. Así, se han establecido una serie de parámetros susceptibles de aplicarse a otras obras tanto de los autores ya estudiados en este trabajo como de otros dentro del universo de obras teatrales de la segunda mitad del siglo XX. De los mismos autores, podrían ser leídas desde esta misma perspectiva, por citar otros ejemplos, *Final de partida* de Beckett, *El estado de sitio* de Camus, *En la ardiente oscuridad* de Buero Vallejo, cualquier otra comedia de amenaza de Pinter, *La visita de la vieja dama* de Dürrenmatt o *La lección* de Ionesco. Por otro lado, en

este estudio nos hemos centrado en Europa al considerar que la distopía de la posguerra fue más severa en este territorio, pero si incluyéramos a los Estados Unidos, podríamos abordar obras de autores desde Tennessee Williams hasta David Mamet, pasando por Arthur Miller y Edward Albee.

En conclusión, esta investigación ha demostrado que universos en apariencia tan lejanos como la distopía y el espacio escénico tienen en realidad múltiples puntos de conexión. Aunque a través de recursos y formas totalmente distintos a los de la literatura de ciencia ficción, el teatro también es un territorio propicio para presentar distopías que reflejan las perversiones de los estados totalitarios pero también la complejidad de la naturaleza humana.

## 6. Bibliografía:

## • Libros:

ARBONÉS, J. *Pedrolo contra els límits*, Barcelona: Aymà, 1980

ADORNO, T. “Aldous Huxley y la utopía” en *Crítica cultural y sociedad*. Madrid: Sarpe, 1984 (pp. 75-109)

ADORNO, T. *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Akal, 2013

ARAGAY, M. *El Llenguatge en la producció teatral de Harold Pinter*. Barcelona: PPU, 1992

ARENDT, H. *Los orígenes del totalitarismo. Vol. 3: Totalitarismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1987

ARENDT, H. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2010

ARENDT, H. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1999

ARMSTRONG, R. *Kafka and Pinter Shadow Boxing: The Struggle between Father and Son*. New York: St. Martin's Press, 1999

AYUSO, J.P., *La obra dramática de Buero Vallejo. Compromiso y sistema*, Madrid: Fundamentos, 2009

BECKETT, S. *Los días felices*. Madrid: Cátedra, 2006

BENTHAM, J. *Plan of Parliamentary Reform, in the form of a catechism*, 1818

BILLINGTON, M. *The life and work of Harold Pinter*. London: Faber and Faber, 1996

BOLAÑOS, P. “The Critical Role of Art: Adorno between Utopia and Dystopia” en *Kritike* (junio 2007)



- BUERO VALLEJO, A. *La Fundación*. Madrid: S.L.U. ESPASA LIBROS, 2011
- BUERO VALLEJO, A. y otros. *Teatro español actual*, Madrid: Fundación Juan March-Cátedra, 1977
- CAMUS, A. *El extranjero*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1990
- CAMUS, A. “El malentendido” en *Obras, II*. Madrid: Alianza Editorial, 1996
- CAMUS, A. “La peste” en CAMUS, A. *Obras, II*. Madrid: Alianza Editorial, 1996
- CLEMENTE, J. C. *La otra cara de Cataluña*, Barcelona-México DF.: Grijalbo, 1968
- COCA, J. *Pedrolo, perillós?* Barcelona: Dopesa, 1973
- CORCOLL, R. *Temática y estructura de las obras literarias de Friedrich Dürrenmatt*. Barcelona: Biblioteca de la Universitat de Barcelona, 1987
- CUEVAS GARCÍA, C. (Dir.) *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*. Barcelona: Anthropos, 1990
- DANIEL DEI, H. *Lógica de la distopía. Fascinación, desencanto y libertad*. Buenos Aires: Editorial Docencia, 2002
- DIEGO, R. *Albert Camus*. Madrid, Síntesis, 2006
- DÍEZ DE REVENGA, F.J. “La técnica fundacional y el teatro de Buero Vallejo” en *Anales de la Universidad de Murcia*, 36 (1977-1978)
- DIXON, V. “The immersion effect in the plays of Antonio Buero Vallejo” en REDMOND, J. (Ed) *Themes in Drama, II: Drama and Mimesis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980
- DOMÉNECH, R. *El teatro de Buero Vallejo*. Madrid: Gredos, 1973
- DOUBROVSKY, S. “Ionesco and the Comedy of the Absurd” en *Yale French Studies*, nº 28, 1959
- DÜRRENMATT, F. *Frank V. Comedia de una banca privada*. Barcelona: AYMÁ, S. A. EDITORA, 1964

- ENZENSBERGER, H. M. "Un apéndice a la utopía. Formas de andar" en *Claves de la razón práctica*, nº 8 (pp. 2-7)
- ESSLIN, M. *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral, 1966
- ESSLIN, M. *Harold Pinter. The Playwright*. London [etc.]: Methuen, 1984
- FROMM, E. *El miedo a la libertad*. Barcelona: Paidós, 1998
- FUENTE, R. y GUTIÉRREZ, F. *Cómo leer a Antonio Buero Vallejo*, Madrid-Gijón: Júcar, 1992
- FULLAT, O. *La moral atea de Albert Camus*. Barcelona: Pubul, 1963
- FUSTER, J. *Literatura Catalana Contemporània*, Barcelona: Curial, 1972
- GIRAMÉ BUSQUETS, J. *Crítica d'Homes i No*, Tarragona, 17 de enero de 1997
- GOERTZ, H. *Friedrich Dürrenmatt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.
- GONTARSKI, S. *Beckett's Happy Days: A Manuscript Study*. Ohio: Ohio State University Libraries, 1977
- GRASS, G. "Escribir después de Auschwitz" en *Claves de la razón práctica*, nº 3, junio 1990, pp. 70-80
- GREGORIO, J. *La Luz y la oscuridad en el teatro de Buero Vallejo*. Barcelona: Ariel, 1977, pp. 221-222
- GRIMES, C. *Harold Pinter's Politics: A Silence Beyond Echo*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2005
- HALSEY, M. T. *From Dictatorship to Democracy, The Recent Plays of Antonio Buero Vallejo (From La Fundación to Música Cercana)*, Ottawa: Dovehouse Editions, 1991
- HAYMAN, R. *Eugène Ionesco*. Londres: Heinemann, 1972
- HAYMAN, R. *Harold Pinter*. London: Heinemann, 1975

- IGLESIAS FEIJOO, L. *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Santiago de Compostela: Universidad, 1982
- INIESTA GALVAÑ, A. *Esperar sin esperanza. El teatro de Antonio Buero Vallejo*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002
- IONESCO, E. “Experiencia del teatro”, en *La lección*, Madrid: Cuadernos del Teatro Español n. 26, febrero de 2010, p. 9-33
- IONESCO, E. “El rinoceronte” en *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1974
- IONESCO, E. *Notas y contranotas. Estudios sobre teatro*, Buenos Aires: Losada, 1965
- JACQUART, E. *Le Théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris: Gallimard, 1974.
- JACQUOT, J. (Ed.) *Le théâtre moderne II. Depuis la deuxième guerre mondiale*. Paris: Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1973
- JUDT, T. *Postguerra: una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Taurus, 2006
- KANE, L. (Ed.) *The Art of Crime: The plays and films of Harold Pinter and David Mamet*. Routledge, 2004
- KLAIC, D. *The plot of the future: utopia and dystopia in modern drama*. University of Michigan Press, 1992
- KNOWLSON, J (Ed.). *Happy Days: The Production Notebook of Samuel Beckett*. Faber & Faber, 1985
- KUMAR, K. *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Basil Blackwell, 1987
- LADEVEZE, L.N. “De la utopía clásica a la distopía actual” en *Revista de Estudios Políticos* (Nueva época) nº 44, marzo-abril 1985, pp. 47-80
- LÉVI-VALENSI (dir.), *Camus et le théâtre*, París: IMEC Éditions, 1992.

- LEVITAS, R. *The concept of utopia*. Oxford [etc.]: Lang, 2010
- LOTTMAN, H. *Albert Camus*. Madrid: Taurus, 1987
- MARTIN, S. *Harold Pinter: The birthday party/notes by Martin Stephen*. Longman York Press, 1980
- MERRITT, S. *Pinter in Play: critical strategies and the plays of Harold Pinter*. London: Duke University Press, 1995
- MILL, J. S. *Public and parliamentary speeches - Part I - November 1850 - November 1868*. Toronto: University of Toronto Press, 1988
- MILLER, A. *Las brujas de Salem y El Crisol*. Barcelona: Tusquets, 1997
- MONLEÓN, J. “Buero: de la repugnante y necesaria violencia a la repugnante e inútil crueldad”, *Primer Acto*, 167 (1974)
- MUMFORD, L. *Historia de las utopías*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2013
- PACO, M. “La Fundación en el teatro de Antonio Buero Vallejo” en *La Estafeta Literaria*, 506 (1975)
- PAJÓN, E. *El teatro de Buero Vallejo, Marginalidad e Infinito*. Madrid: Fundamentos, 1991
- PEDROLO, M. *Homes i no*. Barcelona: Aymà S.A. Editora, 1976
- PINTER, H. “El solicitante” en *Cuadernos para el diálogo* (Libros de teatro, 55), Madrid, 1976, p. 223-230
- REJALI, D. “Soviet Pharmacological Torture” en *Torture and Democracy*. Princeton University Press, 2009
- REGAL, M. S. *Harold Pinter: a question of timing*. Basingstoke: Macmillan, 1995
- RICE, M. *Distancia e inmersión en el teatro de Buero Vallejo*. Nueva York: Peter Lang, 1992
- RICOEUR, P. *Ideología y Utopía*. Barcelona, Gedisa, 1989

- ROBBINS, K. *The world since 1945*. New York: Oxford University Press, 2009
- SAROYAN, W. *Ionesco*, Nueva York: Theatre Arts, 1958
- SERVIER, J. *Historia de la utopía*. Caracas: Monte Avila C.A., 1969
- SLEASMAN, B. *Albert Camus's Philosophy of Communication. Making Sense in the Age of Absurdity*. New York: Cambria Press, 2011
- TAYLOR-BATTY, M. *The Theatre of Harold Pinter*. Bloomsbury Publishing, 2014
- TRUSSLER, S. *The Plays of Harold Pinter: an assessment*. London: Victor Gollancz, 1973
- VERNOIS, P. *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris: Klincksieck, 1972
- WELLNITZ, P. *Le Théâtre de Friedrich Dürrenmatt: de la satire au grotesque*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 1999

- Artículos:

CUÉLLAR, M, “La prisión de Buero Vallejo” en *El País Semanal* (24/01/1999), p. 42-47.

FRESÁN, R. *¿Cuánto falta para llegar a Utopía?* (22/05/2016) en *El País*  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/19/actualidad/1463668656\\_802968.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/19/actualidad/1463668656_802968.html)

(consultada el 05/06/2016)

KNOWLSON, J. “What lies beneath Samuel Beckett's half-buried woman in *Happy Days?*” en *The Guardian* (21/01/2014)

<http://www.theguardian.com/stage/2014/jan/21/samuel-beckett-happy-days-half-buried-woman> (consultada el 13/5/2016)

LÓPEZ REJAS, J. “*Frank V* o la visión de Dürrenmatt” en *El Cultural* (10/04/2015)

<http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Frank-V-o-la-vision-de-Durrenmatt/36269> (consultada el 07/06/2016)

LÓPEZ REJAS, J. “Harold Pinter o el efecto invernadero” en *El cultural* (20/02/2015)

<http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Harold-Pinter-o-el-efecto-invernadero/35981> (consultada el 14/05/2016)

MORÁN, D. “Literatura distópica: cuando el futuro es una pesadilla” en *ABC* (05/08/2014)

<http://www.abc.es/cultura/libros/20140805/abci-literatura-distopica-201408041809.html> (consultada el 17/05/2016)

OJEDA, A, “Estampida en el CDN: llegan los rinocerontes de Ionesco”, en *El Cultural* (Supl. de *El Mundo*), Madrid: 12/12/2014, p. 36-38.

ORDÓÑEZ, M. “Pinter, el adelantado” en *El País* (29/6/2013)

[http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/25/actualidad/1372181010\\_443337.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/25/actualidad/1372181010_443337.html)

(consultada el 14/5/2016)

PINTER, H. “Pinter: Torture and misery in name of freedom” en *The Independent* (14/10/2005).

[http://www.independent.co.uk/news/world/politics/pinter-torture-and-misery-in-](http://www.independent.co.uk/news/world/politics/pinter-torture-and-misery-in-name-of-freedom-319540.html)

[name-of-freedom-319540.html](http://www.independent.co.uk/news/world/politics/pinter-torture-and-misery-in-name-of-freedom-319540.html) (consultada el 17/05/2016)

ROSELL, C. “Los excesos del poder” en *El Periódico de Catalunya* (19/02/2016)

[http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/harold-pinter-invernadero-](http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/harold-pinter-invernadero-lliure-mario-gas-4908826)

[lliure-mario-gas-4908826](http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/harold-pinter-invernadero-lliure-mario-gas-4908826) (consultada el 12/06/2016)

SAVATER, Fernando, “Dos cabalgan juntos”, en *El País* (23/01/2010)

[http://elpais.com/diario/2010/01/23/opinion/1264201204\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/01/23/opinion/1264201204_850215.html) (consultada el

12/06/2016)

SINISTERRA, J. “*Happy days*, una obra crucial” en *Primer Acto*, nº 206, pp. 37-38

SORELA, P. “Friedrich Dürrenmatt muda de piel” (25/01/1989) en *El País*

[http://elpais.com/diario/1989/01/25/cultura/601686007\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1989/01/25/cultura/601686007_850215.html) (consultada el

06/06/2016)

TAUBMAN, H. “Beckett’s *Happy Days*” en *New York Times* (18/9/1961)

<https://www.nytimes.com/books/97/08/03/reviews/beckett-days.html> (consultada el

13/5/2016)

TRUEMAN, M. “The Hothouse: Harold Pinter's hauntingly prescient nightmare” en *The Independent* (8/5/2013)

[http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/the-hothouse-](http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/the-hothouse-harold-pinters-hauntingly-prescient-nightmare-8606710.html)

[harold-pinters-hauntingly-prescient-nightmare-8606710.html](http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/the-hothouse-harold-pinters-hauntingly-prescient-nightmare-8606710.html) (consultada el

13/5/2016)

“Pinter blasts 'Nazi America' and 'deluded idiot' Blair” en *The Guardian*  
(11/06/2003)

<http://www.theguardian.com/uk/2003/jun/11/books.arts> (consultada el 17/05/2016).



- Otros recursos

MBEKI, T. “Hail the Nobel Laureates - apostles of human curiosity!” en *ANC Today*  
<http://web.archive.org/web/20080622112823/http://www.anc.org.za/ancedocs/ancodoy/2005/at42.htm> (consultada el 17/05/2016).

PINTER, H. *American Football- A Reflection on the Gulf War* (1991)  
 en [http://www.haroldpinter.org/poetry/poetry\\_football.shtml](http://www.haroldpinter.org/poetry/poetry_football.shtml) (consultada el 17/05/2016)

PINTER, H. *Arthur Miller's Socks*  
 en [http://www.haroldpinter.org/politics/politics\\_torture.shtml](http://www.haroldpinter.org/politics/politics_torture.shtml) (consultada el 17/05/2016)

PINTER, H. “Nobel lecture. Art, Truth and Politics” en  
[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html)  
 (consultada el 04/06/2016)

Página web de Harold Pinter (*University of Chicago*)  
<http://www.haroldpinter.org/biography/index.shtml> (consultada el 05/06/2016)

“Deaths in Police Custody” en *Inquest*  
<http://www.inquest.org.uk/statistics/deaths-in-police-custody> (consultada el 04/06/2016).